

ISSN 0208—2551

11'2001

МАСТАЦТВА





Юрый Якавенка. Крэсла. Афорт, сухая іголка, фратаж, 1996.

Тэма бязмежнай улады пастаянна прысутнічае ў творчасці Юрыя Якавенкі. Згадаем работы ў тэхніцы мецца-тынта «Давід» і «Сфінкс» або серыю афортаў «Архіпелаг».

Аркуш «Інквізітар» з гэтай серыі выклікае ў памяці эльгрэкаўскага Ніньо дэ Гевара. Але ў адрозненне ад яго напружана-пранізлівага позірку першы інквізітар на аркушы Ю.Якавенкі мае нейкі пахмельны пагляд, быццам ён з цяжкасцю ўздымае набухлыя вокі; другі — касавурыцца нядобрым вокам з прымхлівым недаверам, а трэці зусім глядзець не хоча: з агідлівай грымасай насоўвае на вочы недарэчны каўпак. Уся гэтая пазбаўленая жыцця, шчупла-сухотная трыяда стварае агідны вобраз недаверлівасці і злосці. Пры маляванні сухой іголкай мастак свядома «задымляе» жаўтлява-шэрую прастору катавальні хісткімі, «баязлівымі» ценямі. Мастацкі эфект гэтага афорта ўзмацняюць шырокія рваныя фасеты, якія робяць яго падобным на дакументальны фотаздымак з архіва прамінулай эпохі.

Надзея АНТОНЧЫК.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 11 (227) лістапад 2001

Галоўны рэдактар Аляксей ДУДАРАЎ.

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства «Дом прэсы» № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс «Мастацтва»).

Дзяржаўнае прадпрыемства «Дом прэсы» Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі даступна на ibaMEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Л.Кудраўцава (Аўрора) і У.Далгіх (Дэзірэ) у балеце «Спячая красуня» П.Чайкоўскага на сцэне Нацыянальнага тэатра балета Рэспублікі Беларусь. Фота Васіля Майсяёнка.

Дзесяць гадоў «Базару»

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ



Кожны з прэзідэнтаў займаўся на фестывалі ўласнай справай.

Сёлета міжнародны фестываль мастацтваў «Славянский базар в Витебске» святкаваў юбілей. Гісторыя фестывалю пачалася дзесяць гадоў таму, і ўвесь гэты час ён існаваў паміж спадзяваннямі на змены ў лепшы бок і бояззю за існаванне ў будучыні наогул. Тое, што фестываль неяк датрываў да юбілейнай даты, нікога не павінна ўводзіць у зман, бо, па вялікаму рахунку, на працягу тых самых дзесяці гадоў прынцыпова ў сэнсе канцэпцыі нічога не змянілася: ён, за нешматлікімі выключэннямі, як быў «пацёмкінскім» фестывальем, такім і застаўся. Юбілей толькі лішні раз падкрэсліў гэта.

КАМУ ЁН ПАТРЭБНЫ?

Пытанне гэтае зусім не простае, як можа здацца. І калі адказаць, што «Славянский базар в Витебске» не патрэбны нікому, гэта будзе азначаць адно: неразуменне агульнай сітуацыі і спроба наогул адмахнуцца ад самога факта існавання такога маштабнага дзейства, як «СБ». А гэта — катэгарычна немагчыма.

Так, можна цалкам па-рознаму ставіцца да фестывалю, называць яго як заўгодна, ды, на маю думку, дзесяць гадоў існавання той ці іншай з'явы проста вымагаюць яе асэнсавання на ўзроўні аналізу, а не эмоцый кшталту «падабаецца — не падабаецца». Ну што з таго, што мяне гэты фестываль не задавальняе па многіх пазіцыях? Гэта не мяняе анічога, аднак прымушае крытыкаваць не агулам, а канкрэтна, з той надзеяй, што калі-небудзь нешта будзе ўлічана і з маіх заўваг.

Найперш дазволю сабе не пагадзіцца з тымі, хто сцвярджае, нібыта «СБ» не мае ўласнага, адметнага аблічча. Наадварот! «Славянский базар в Витебске» наскрозь індывідуальны і непаўторны, што ніяк нельга называць ягоным мінусам. Так, ён залішне афіцыйны, пампезны, паказушны, тусовачны, нарэшце ён цалкам залежыць ад дзяржаўных асігнаванняў, а таму змушаны напрамую сутыкацца з палітычнымі матывамі і асабліва не турбавацца пра камерцыйны бок, як падаўляючая большасць іншых музычных фестываляў. Але ўсё гэта — твар «СБ», калі хочаце — пазіцыя, якую, канешне ж, можна не ўспрымаць, хоць не мець на ўвазе — немагчыма.

Дзесяты фестываль як бы падагульніў многія тыповыя для яго рысы ў яшчэ больш абвостраным выглядзе. Напрыклад, колькасць удзельнікаў і гасцей, якая ў Віцебску заўсёды залежыць ад сумы фінансаў. Да таго ж юбілей быў пазначаны прысутнасцю кіраўнікоў трох дзяржаў разам



Ала Пугачова на фоне Святланы Вежнавец.

з нябачаным па колькасці іх эскортам. Можна адно шкадаваць, што прэсу на юбілеі наогул «апусцілі» да ўзроўню чэлядзі, пасяліўшы як ніколі нязручна, бо за дзесяць гадоў гасцініц у горадзе не толькі не пабольшала, але нават паменела. Але прэса сама чым далей, тым больш звыкаецца з такім становішчам, бо калі ў першыя фестывальныя гады яшчэ й гучалі часам даволі рэзкія заўвагі адносна арганізацыі і формы фестывалю, дык цяпер іх практычна няма. Можна казаць, што прэсу «паставілі на месца», як і тое, што нікому тыя прапановы не патрэбныя наогул: маўляў, як назвалі карабель, так ён і паплыве. Таксама не надта слушна. Аднак той факт, што калега з Балгарыі Мікалай Тэкелієў, які аднойчы публічна заявіў, што ў Віцебску нічога не змяняецца, а таму яму тут рабіць больш няма чаго, сёлета быў адзначаны «Залатым пяром» за прапаганду фестывалю, — дае падставы задумацца. З аднаго боку, гэта — «купля» аднаго з найбольш актыўных крытыкаў; з другога — пацверджанне таго, што ўзнагароды проста трэба было некаму размеркаваць.

Што ж, фармальнасць — таксама адна з рысаў фестывалю, хочаш таго ці не. Як і прызнанне «Славянского базара в Витебске» з боку Міжнароднай федэрацыі арганізатараў фестываляў лепшым у свеце за 2000 год. Калі ўлічыць, што добрыя 90% праграм у Віцебску праходзяць з выкарыстаннем фанаграмы, можна, канешне, запытацца: а куды ж глядзяць у FIDOF яе прафесіяналы на чале з шаноўным доктарам Арманда Марэна? Адкажу: таксама ў чаргу, у спісы. Проста надышла чарга і для «СБ». Мяркуйце самі: як бы адрэагаваў спадар Марэна на тое, калі б, скажам, у Сан-Рэма хоць адна песня прагучала б з фанаграмы? Быў бы скандал? Безумоўна! Так што прыз той з боку FIDOF я ацаніў бы крыху па-іншаму: як, прабачце, падачку, фармальнасць, якая, тым не менш, лішні раз сведчыць на карысць своеасаблівасці нашага фестывалю. Ну сапраўды: не ўсе ж фестывалі мусяць быць аднолькавымі!

Фармальнасць была нават у тым, што Гран-пры ў конкурсе маладых выканаўцаў нарэшце атрымаў прадстаўнік Расіі. Перамога не бясспрэчная, зразумела, як і першая прэмія прадстаўніка Беларусі, але ў канцэпцыю конкурсу проста не ўпісвалася тое, што за дзесяць гадоў лепшымі называліся спевакі з Югаславіі і Украіны і аднойчы нават Ізраіля, а расіян пакідалі ў лепшым выпадку другімі.

Што да Беларусі, дарэчы, дык Гран-пры для прадстаўніка нашай краіны ў бліжэйшай будучыні можа толькі падкрэсліць агульны характар «СБ», аднак аніяк не факт існавання ў Беларусі моцнай эстраднай школы. Вось чаму той Гран-пры для беларускага выканаўцы ўжо ў 2002 годзе я ўспрыму нават з палёгкай: ну, нарэшце! Чарга і да нас дайшла.

І калі вяртацца да вынесенага ў падзагаловак пытання, адкажу на яго толькі станоўча: фестываль патрэбны літаральна ўсім.

Мясцовым зоркам эстрады, якія, нягледзячы на яўную ганарарную дыскрымінацыю, усё ж маюць шанц хоць неяк засвяціцца на тэлеэкранах суседняй краіны з такім зайздросным па маштабах рынкам. Гледачам, якія загадзя ведаюць, што мусяць ашчаджаць грошы дзеля таго, каб раз на год на працягу пяці-сямі дзён пажыць не як можацца, а як хочацца, няхай і ва ўласным уяўленні. Тэлебачанню, якое ці не раз на год ставіць замшэлых у пасўдзённасці работнікаў ва ўмовы сапраўднага творчага напружання. Журналістам, якія атрымліваюць шанц назапасіць часцей за ўсё прахадных інтэрв'ю на шмат месяцаў наперад. Непасрэдным выканаўцам з дырэкцыі фестывалю, якія лішні раз могуць засведчыць сваю ці не ўзорную падрыхтоўку і гатоўнасць забяспечыць выкананне практычна любога, самага складанага праекта. Вось чаму, дарэчы, той прыз FIDOF я асабіста ўспрыняў як высокую, слушную ацэнку работы менавіта дырэкцыі фестывалю.

Нарэшце фестываль патрэбны і самім канкурсантам: для іх гэта даволі рэдкі шанц паказацца на сапраўды шырокай аўдыторыі.

ЮБІЛЕЙ ЯК ЮБІЛЕЙ

Кожны юбілей вымагае грошай. У дачыненні да «СБ» гэтая аксіёма атрымала сёлета незвычайнае ўвасабленне. Па-першае, з-за вялікай колькасці запрошаных гасцей і выдаткаў на іх прыём праграма фестывалю была скарочана на дзень. Па-другое, са спісу звыклых для «СБ» мерапрыемстваў зніклі некаторыя пазіцыі, у тым ліку «Начны джаз-клуб» — дагэтуль адзінае месца на фестывалі, дзе можна было слухаць жывую, сапраўды высокай якасці музыку. Такім чынам, фанерная папса, здаецца, канчаткова перамагла мастацтва. Па-трэцяе, дзеля надання фестывалю нібыта «высокага» гучання атрыманыя сродкі трэба было пэўным чынам пераразмеркаваць. І вось тут ужо тлумачэнні неабходныя.

Ніхто, безумоўна, не будзе спрачацца адносна таго, што Ала Пугачова — вялікая артыстка. Аднак яе прыезд у Беларусь, які суправаджаўся невялікім турам па краіне, выглядаў не як простае турнэ артысткі, а як танная яе пакупка. Яна прыехала не адна і не проста як старшыня журы. Яна прыехала з мужам і дачкой. Яна ацэньвала маладых спевакоў і выступала сама. Дачка вяла канцэрт конкурсу (зразумела, — не за так) і таксама спявала, калі тое можна называць спевамі. Муж паралізаваў рух транспарту ў Віцебску сваім 9-метровай даўжыні «Хамерам» і таксама спяваў, так бы мовіць, у «паходным» варыянце: пад фанаграму. Не мая справа, колькі зарабіла сям'я. Аднак мая справа напісаць, як тое выглядала.



Дзмітрый Качароўскі, Тэона Дольнікава і Каці Карнай з узнагародамі.

Ала Барысаўна, канешне ж, прыехала не па ганарар старшыні журы, які ў папярэднія гады складаў 3000 долараў. Таму, напэўна, і паставіла некалькі ўмоваў, якія былі прынятыя. Яна мела дадатковыя выхады на сцэну; яна запатрабавала адмяніць адкрытае галасаванне ў конкурсе; яна падчас «раздачы сланоў» прамаўляла тонам прарока так, быццам усё тое, што яна казала, павінна было імгненна запісвацца ў аналы гісторыі сусветнай папулярнай музыкі. Цытаваць некаторыя яе перлы проста не хочацца, хоць пэўныя яе заўвагі былі цалкам слушныя. Аднак было такое ўражанне, што юбілейны «Базар» быў зроблены цалкам пад яе: хто, як не Пугачова, мог гэтак яскрава падтрымаць ідэю інтэграцыі славянскіх народаў напярэдадні прэзідэнцкіх выбараў у Беларусі? Хто, як не яна, мог гэтак аўтарытэтна паўплываць на вынікі конкурсу? Хто, як не Пугачова, мог надаць фестывалю значнасць і нават веліч? Няхай усё гэта выглядала збольшага як праява для ўнутранага, так бы мовіць, ужывання, ды для Віцебска гэта — таксама рэч звычайная.

Крыстына Арбакайтэ. Зрабіцца спявачкай яна магла хіба што пад «дахам» славутай маці. Яна выдатна танцуе, але ў якасці вядучай конкурснага канцэрта выглядала аж занадта ганарлівай: столькі ў яе голасе, манеры выказвацца было пагарды да канкурсантаў, настолькі яна выглядала антысцэнічнай, што можна было дзіву дацца.

Філіп Кіркораў. Прыгажун. Спявак практычна без шлягераў (рымэйкі замежных хітоў у разлік не бяру). Аскандаліўся перад трыма прэзідэнтамі тым, што падчас ягонага «выступлення» спынілася фанаграма. На іншым спеваку ў такой сітуацыі можна было б, напэўна, паставіць крыж. Але ж Філіп — таксама з ліку нечапальных эстрадных «аўтарытэтаў». Няхай ліпавых, затое — рэальных зноў жа для нашай рэчаіснасці. Сям'я здолела стварыць імперыю, крытыцы непадуладную. Мастацтва на гэтым, канешне ж, практычна скончылася, яго замяніў славуты з савецкіх часоў «чос». Інакш — стрыжка купонаў з адурачаных «лохаў».

Што гэта так, можа пацвердзіць наступны факт: за дзесяць гадоў існавання фестывалю на ім, за выключэннем Мішэля Леграна, не было ніводнай сапраўднай зоркі сусветнай папулярнай музыкі, чый аўтарытэт не выклікаў бы ніякіх сумненняў. Чаму так? Пытанне пакіну як падставу для роздуму....

Вярнуся да прэсы. На фестывалі ў Кіеве беларускую прэсу пасялілі ў прэзідэнцкім атэлі. У Віцебску ўкраінскіх (сярод іншых) журналістаў накіравалі ў інтэрнат для навучэнцаў каледжа. Што там не было тэлефонаў — Бог з ім! Што далекавата ад цэнтра — таксама! Што ў прэс-цэнтры паслугі зрабілі платнымі — нарэшце! Але вось з праходам у амфітэатр увесь час адбывалася нешта незразумелае. Так, тое прыпадае на тыя дні, калі ў Віцебск наведваліся славянскія правадыры. Маючы ўсе, здавалася б, акрэдытацыі на праход у залу, на канцэрт закрыцця я асабіста патрапіць так і не здолеў: служба аховы сцвярджала, што «пытанне вырашаецца» — ужо пасля таго, як канцэрт пачаўся. Нават калі пытанне нарэшце вырашылася б, уваходзіць у залу пасля пачатку канцэрта я для сябе палічыў бы непрымальным...

Тыповыя для «СБ» абавязковыя канцэрты кшталту «Дзень Беларусі» выглядалі як звычайна: Віцебск — не тая пляцоўка, дзе можна было б смела эксперыментаваць. Так што Дзень Беларусі быў пазначаны канцэртам, у якім удалыя нумары (выступленне ансамбля «Чистый голос», малдаўскі віртуоз флейты Пана Канстанцін Масковіч) чаргаваліся з прахаднымі. Радуе хоць бы тое, што з кожным годам у гэтыя канцэрты трапляе ўсё больш маладых, малавядомых выканаўцаў. Засмучае, што падмурак застаецца ўсё той жа. Праўда, сёлета «Белорусские Песняры» наогул не трапілі ў беларускі канцэрт, затое закрывалі канцэрт Дня Расіі. Каму ад таго было горш — не ведаю.

І, канешне, конкурс. За ўсе дзесяць гадоў Беларусь мела, бадай, усяго два выпадкі, калі рэальна магла прэтэндаваць на перамогу. Іне Афанасьевай ды Ірыне Дарафеевай не хапіла ўсяго нічога, нечага падобнага на ўласную Алу Пугачову ў якасці старшыні журы.

Сёлета загадзя адчувалася, што Гран-пры паедзе ў Расію: Тэона Дольнікава зрабіла сабе імя выкананнем адной з вядучых партый у шлягеры маскоўскага сезона — пастаноўцы мюзікла «Метро». Перашкодзіць яе перамозе мог толькі выпадак, нягледзячы нават на яўна няўдалае яе выступленне ў наступны дзень. Выпадак не адбыўся, хоць, на маю думку, юбілейны конкурс па ўзроўню быў адным з найбольш роўных і найбольш слабых. Марына Адольская з Украіны, Гоар Геваркян з Арменіі, Барыс Рэжак з Босніі і Герцагавіны, румын Міхай Трайстарыу, Зоран Шандораў з Югаславіі не надта саступалі Дольнікавай па класу. Прынамсі, яўнага лідэра ў конкурсе не было дакладна! І ўсё вырашыла закрытае галасаванне, падчас якога, здаецца, журы заплюшчыла вочы на некаторыя палажэнні рэгламента. А ці ўпершыню?! Традыцыі варта падтрымліваць...

Беларусы Святлана Вежнавец і Дзмітрый Качароўскі выступілі так, як яны могуць. Але варта нагадаць: на сцэну ў Віцебску Святлана выйшла пасля ўдалага ўдзелу ў кіеўскім конкурсе, дзе Іосіф Кабзон выказаў у яе адрас шмат кампліментаў. Тут Кабзона ў журы не было, таму высокае месца наогул надзвычай традыцыйнага выканаўцы Качароўскага варта лічыць усяго толькі «завушніцай у адказ» сястры-Беларусі за гасціннасць, што лішні раз падкрэсліла тая ж Пугачова, калі ці не ў адкрытую сказала пра адсутнасць у Дзмітрыя індывідуальнасці. Вось і шукай ва ўсім гэтым логіку!

Звычайна на падобных конкурсах адзін і той жа спявак не можа выступаць двойчы. Дык гэта на падобных, але не на «СБ». Непалец Сандэш зноў спаборнічаў з іншымі і зноў з гэткім жа поспехам, як і пазалетась. Магчыма, проста заплаціў за права выступіць. Чаму не? Фестываль жа імкнецца да таго, каб хоць нешта зарабіць, дык чаму той шанц не выкарыстаць?

Канстанцін Масковіч выконваў у Віцебску беларускія народныя мелодыі.



Юбілейны год прынёс «СБ» шыкоўна выдадзены альбом, поўны надзвычай патрэбнай інфармацыі, нешта кшталту фестывальнай энцыклапедыі. У гонар юбілею нарэшце была зманціравана новая гукавая апаратура, якая па ўтульнасці для выканаўцаў зрабіла пляцоўку віцебскага амфітэатра найбольш якаснай у краіне. У чарговы раз засведчыў свой клас сцэнограф Зіновій Марголін, хоць, прызнацца, сёлетнія дэкарацыі пераўзышлі ўсё тое, што ён рабіў у Віцебску раней.

ФЕСТЫВАЛЬ СТРАЧАНЫХ МАГЧЫМАСЦЕЙ

Юбілей — гэта яшчэ не прычына, каб пісаць толькі ўзнёслае. Пра тое, дарэчы, казаў старшыня аргкамітэта «СБ» Міхаіл Дзямчук у інтэрв'ю фестывальнай газеце, якая сёлета, дарэчы, была выдадзена толькі адзін раз у форме нейкай каляровай агіткі. Прэм'ер-міністр выказаў спадзяванне, што фестываль «падвядзе рысу пад гадамі станаўлення, спроб і памылак». І рыса тая была падведзена выразна і ўпэўнена: памылкі сапраўды былі, хоць і не фатальныя, апрача таго, што «СБ» — гэта фестываль не многіх мастацтваў, а толькі мастацтва палітыкі і ідэалогіі: дзе яшчэ ў свеце прэзідэнт асабіста адкрывае і закрывае фестываль папулярнай музыкі? Не арлу займацца паляваннем на мух, як казалі яшчэ ў старажытнасці. А вось спроб, адпаведна, было не так і шмат.

Сёлета, напрыклад, у праграму быў уключаны канцэрт бардаўскай песні. На сцэне 5-тысячнай залы ён успрымаўся, шчыра кажучы, крышачку халтурна і папсова. У кожным разе, быў не на сваім месцы, хоць у якасці спробы разнастаіць звыклую праграму ягонае з'яўленне варта ўсё ж ухваліць. А вось канцэрт у гонар юбілею сапраўды атрымаўся і арыгінальны, і насычаны. Ягоным рэжысёрам быў віцебскі журналіст (!) Міхаіл Шульман, які дагэтуль узначальваў фестывальны прэс-цэнтр і ўжо меў вопыт незвычайных пастановак, як хоць бы падчас святкавання Дзён Шагала. Нешаблонны, творчы падыход да ідэі канцэрта, удзел у ім многіх лаўрэатаў конкурсу папярэдніх гадоў, смеласць, нават асэнсаваная авантурнасць вырашэння асобных нумароў спрыялі таму, што менавіта гэты канцэрт стаўся, як і мае быць, кульмінацыйным пунктам усёй праграмы. Мушу толькі шчыра павіншаваць свайго аднакурсніка з сапраўднай удачай!

На вялікі жаль, такіх прыемных сюрпрызаў за дзесяць гадоў было няшмат, хоць той жа конкурс робіць сваю справу. З году ў год чуецца адно і тое ж: маўляў, трэба падтрымліваць пераможцаў з тым, каб конкурс не быў у іх творчым жыцці эпізодам; чаму пераможцамі ніхто потым не займаецца і, як вынік, большасць з іх так і застаецца невядомымі? Гэта так і — не так.

Конкурс «Славянского базара» іграў бы куды большую ролю ў кар'ерах маладых спевакоў, калі б ён быў, па-першае, не прышпількай на целе ўсяго фестывалю; па-другое, калі б ён меў выключна камерцыйны характар. Бо папулярная музыка — гэта тавар, які неабходна прадаць. А ці шмат бывае ў Віцебску пакупнікоў? Іх практычна няма, іх не можа цікавіць конкурс, вынікі якога выклікаюць сумненні ў аб'ектыўнасці. Пакупнікоў (г. зн.



Зорка адзінага канцэрта ў джаз-клубе — Дэбора Камерон (ЗША).

Філіп Кіркораў: калі спыняецца фанаграма.

менеджэраў, прадзюсераў і іншых прадстаўнікоў сусветнага шоу-бізнесу) няма ў журы. Але ж не могуць спевакі ацэньваць спевакоў! Бо ў лепшым выпадку здольныя падтрымаць іх словам, а не сродкамі: ствараць сабе канкурэнтаў мала хто асмеліцца. Прадзюсер — іншая справа. Ён падключае да справы грошы, прычым — уласныя. Вось калі ў Віцебску колькасць прафесіяналаў шоу-бізнесу перавысіць колькасць гасцей ад чыноўніцтва, тады і можна будзе казаць пра сапраўдную значнасць фестывалю.

А так даходзіць да анекдотаў. Згадаю год 1995, калі старшынёй журы быў той самы Легран. Ацэнкі тады выстаўляліся публічна, без спасылак на тое, што, маўляў, нізкія балы ў першы дзень могуць нанесці канкурсантам псіхалагічныя траўмы. Конкурс — выпрабаванне, траўмы тут не толькі магчымы, але часам і карысныя. Мішэль Легран, як паказвала табло, ставіў ацэнкі так, што часам выступаў адзін супраць рэшты «савецкіх» экспертаў, судзіў па нормах не братэрска-інтэграцыйных, а еўрапейскіх. Ён паставіў дзве «дзесяткі» Анне-Марыі Ёпэк з Польшчы і ўручыў ёй асабісты грашовы прыз, у той час як расійскія калегі даводзілі мне, што яна — «ніякая» спявачка. Праз два гады Анна-Марыя была названа лепшай джазавай спявачкай Польшчы, з'яўляючыся сёння ўжо сапраўднай зоркай, для якой спяванне пад фанаграму — гэта безнадзейны дыягназ.

Вы думаеце, ёю ніхто пасля «СБ» не займаўся? У яе былі ўкладзены вялікія грошы, а конкурс у Віцебску, смею думаць, яна не разглядала як чарговае выпрабаванне. Сюды яна прыязджала дзеля іншага. Варта думаць, дзеля таго, каб проста паглядзець, што гэта такое — наш шоу-бізнес.

Разумею, што прыняцце хоць бы часткі прапаноў адносна змянення канцэпцыі ці хоць бы некаторых форм фестывалю сёння — рэч нерэальная. Між тым мушу нагадаць, што яшчэ некалькі гадоў таму я прапаноўваў формы, якія не мянялі агульнай канцэпцыі, а разнастаілі і ўдакладнялі некаторыя формы, напаўнялі іх цалкам рэальным, дзелавым зместам. Было гэта тады, калі выдавецкая справа ў Беларусі толькі пачыналася. Сёння мы маем у краіне ўжо некалькі, няхай сабе і не вельмі магутных, выдаўцоў музычнай прадукцыі. І вось уявіце сабе такі канцэрт у гонар Дня Беларусі, праграма якога цалкам складзена з выступленняў тых артыстаў, якія супрацоўнічаюць з той ці іншай выдавецкай фірмай. Інакш кажучы, выдавец выстаўляе на агляд уласны тавар. Тое ж робяць фірмы і з іншых краін. Фестываль, такім чынам, набывае цалкам іншы змест, пры гэтым прыцягваючы ў Віцебск грошы. Ён робіцца сапраўдным базарам, кірмашом кшталту таго, што адбываецца штогод у Канах, дзе паказацца можа кожны, ды не кожны асмеліцца: уклаўшы грошы, можна ўвесь тавар завезці дадому, не прадаўшы анічога. Але ў такой сітуацыі арганізатары «СБ» змогуць атрымаць, бадай, больш, чым маюць ад канцэртаў тых жа расійскіх зорак, якія паўтараюцца ў Віцебску ці не па трэцяму разу. Між тым, дарэчы, падазраю, што ганарары некаторых з іх куды большыя, чым ганарары многіх з сапраўдных заходніх артыстаў. Пакуль жа, як пацвердзіў у гутарцы адзін са старажылаў «СБ» Віктар Татарскі, фестываль не толькі прапануе часцей за ўсё ляжалы, другога гатунку «тавар», але й прывучае публіку да таго, што лепшага наогул не існуе.

Так што яднанне мастацтва на аснове славянскай ідэі — справа добрая. Аднак жа і эфект замкнёнасці ва ўласнай шкарлупіне пакідаць па-за ўвагай нельга.



Менавіта нябачная прысутнасць гэтай самай шкарлупіны і дазваляе мне спадзявацца на тое, што ў наступны год, падчас ужо не юбілейнага, а чарговага, звычайнага фестывалю ніякіх сюрпрызаў чакаць не варта. Фестываль, як заўсёды, будзе святам прафесійнага мастацтва, новай прыступкай на шляху аднаўлення парваных сувязяў славянскіх народаў і ўмацавання інтэграцыі; безумоўна, адкрые новыя імёны выканаўцаў, пацвердзіць выключны талент ужо вядомых артыстаў, будзе суправаджацца граматычнымі памылкамі на транспарантах, а спецыяльна навучаных сабак зноў будуць вадзіць па зале перад канцэртам адкрыцця фестывалю ў пошуках выбуховых рэчываў.

Дарма! У Віцебску ў бліжэйшыя гады нічога не ўзарвецца.

Вынікі конкурсу маладых выканаўцаў X фестывалю «Славянский базар в Витебске»

Гран-пры: Тэона Дольнікава (Расія).

I прэмія: Дзмітрый Качароўскі (Беларусь).

II прэмія: Каці Карнай (Германія) і Зоран Шандораў (Югаславія).

III прэмія: Барыс Рэжак (Боснія і Герцагавіна) і Нато Метанідзе (Грузія).

Фота Генадзя ЖЫНКОВА і аўтара.



Югаслаў Філіп Жмахер — найлепшы, бадай, з канкурсантаў за ўсю фестывальную гісторыю.

Уладальніца Гран-пры Тэона Дольнікава.



Віктар Татарскі ў роздуме над каштоўнасцямі поп-культуры.

Катковы — дынастыя мастацкая

Ларыса ЛЫСЕНКА



Сяргей Каткоў. Мінск. Вуліца Кірава. Алей, 1960.

Напярэдадні юбілейных дат Сяргея і яго дачкі Святланы Катковых 29 чэрвеня 2001 г. у зале Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка была адкрыта выстава іх жывапісных работ.

Сяргей Пятровіч Каткоў скончыў Пензенскі мастацка-педагагічны тэхнікум у 1931 г. У той час беларускія мастакі ў асноўным атрымлівалі адукацыю ў расійскіх навучальных установах, дзе панавала акадэмічная школа. У работах С.Каткова заўважаеш акадэмічнае майстэрства ў перадачы белізны снегу, сінечы веснавога неба, воднай роўнядзі. Сяргей Пятровіч працаваў у пасляваенны час, калі паўставалі заводы, адбудоўваліся гарады, — мастакоў прыцягвала гэта аднаўленне, яны імкнуліся як мага больш падарожнічаць, каб занатаваць урачыстасць жыцця. Работы Сяргея Пятровіча дыхаюць жыццём пераўтворанай чалавекам прыроды: маўклівыя пейзажы напоўнены нябачнай прысутнасцю чалавека, настроем часу. У 1960-ыя гады ў работах з'яўляецца больш стылізацыі, ярчэйшай становіцца колеравая палітра, на прыкладзе асобных работ можна гаварыць пра колерапластычныя пошукі.



Святлана Каткова. Абуджэнне. Акварэль, 1999.

Асабліва хочацца спыніцца на рабоце «Нарым». У цэнтры кампазіцыі — нос карабля, які рухаецца ў напрамку гледача, быццам насоўваецца на яго. Лодкі, асветленыя яркімі промнямі ранішняга сонца, ружовая смуга аблокаў у лілова-зялёным небе, што адлюстроўваецца на ізумруднай паверхні вады, — усё гэта перадае чароўную прыгажосць новага дня. Настрой у гэтым творы — адбітак добрай, прыгожай душы мастака. Невыпадкова ён увесь час быў акружаны вучнямі, якія сёння жывуць у розных гарадах, але заўсёды з пяшчотай успамінаюць дні, праведзеныя побач з першым настаўнікам. На адкрыцці выставы, дзе сабраліся лепшыя сябры, вучні Сяргея Каткова, мастачка Зоя Літвінава згадала, што амаль кожны мастак у Беларусі прайшоў праз клапатлівыя рукі Сяргея Пятровіча.

Святлана атрымала ад бацькі яго разуменне прыгажосці, уважлівае стаўленне да жыцця, людзей. Усё, да чаго дакранаецца мастачка: ці то акварэльныя аркушы, ці жывапісныя палотны, габелены, кераміка, нават дом, у якім яна жыве, — становяцца падобнымі да яе. Тая загадка, якая хаваецца ў ёй — сціплым, добрым, прыгожым чалавеку, — прыадкрываецца ў яе палотнах. Яе кампазіцыі — нібы размова сам-насам з прадметамі. Спалучэнне фарбаў утрымлівае глыбіню, недагаворанасць, быццам дасягнута такая дасканаласць у зносінах паміж творам і гледачом, калі можна пачуць цішыню бэзавага колеру ці гукі радасці ў яркіх плямах букетаў. Аўтарка пераносіць свой сум, ціхую журбу, роздум на прадметы, якія акружаюць нас у штодзённасці, і невыпадкова сярод гэтых рэчаў аказваецца люстэрка з выявай партрэта мастачкі. Ажыўшыя рэчы гавораць пра тых, каму яны дарагія.

Творчая дынастыя Катковых працягваецца ў дачцэ Святланы — Зоі. Часта сустракаецца пераемнасць пакаленняў, але асабліва прыемна, калі наступнае пакаленне не проста працягвае напрацаванае бацькамі, але выказвае сваё мастацкае бачанне. Так можна з упэўненасцю сказаць пра Катковых.

P.S. 21 верасня — 8 кастрычніка ў Мінскім Палацы мастацтва працавала выстава пад назваю «Настаўнік і яго вучні». На ёй экспанаваліся работы Сяргея Пятровіча Каткова, ягонай дачкі Святланы, ягонай унучкі Зоі Луцэвіч, праўнукаў — Лізы Катковай і Яна Вінцэнта Луцэвіча; шматлікіх вучняў і паслядоўнікаў слыннага майстра.













Сяргей Каткоў. Паўднёвы пейзаж. Алей, 1971.
Сяргей Каткоў. Восеньскі нацюрморт. Алей, 1968.
Сяргей Каткоў. Полацк. Алей, 1968.
Сяргей Каткоў. Порт Дудзінка. Алей, 1966.
Сяргей Каткоў. Лясное возера. Алей, 1970.
Сяргей Каткоў. Лета ў Гурзуфе. Алей, 1972.









Святлана Каткова. Японскі матыў. Акварэль, 1999.
Святлана Каткова. Бабулін буфет. Алей. 100x80.
Святлана Каткова. Перад люстэркам. Алей, 1999. 80x70.
Святлана Каткова. Гульня. Алей, 1999.

Беларуская опера заваёўвае Еўропу

Словы, вынесеныя ў загаловак артыкула, зусім не выпадковыя. Усё часцей мы робімся сведкамі яе еўрапейскага прызнання, бо выезд за мяжу для ўдзелу ў канцэртах і спектаклях не асобных спевакоў, а ўсяго калектыву — аркестра, хору, салістаў — пступова робіцца традыцыяй. (Часопіс пісаў пра ўдзел нашых артыстаў ў прэстыжных еўрапейскіх фестывалях опернага мастацтва — гл.: «Мастацтва». 1999. № 2; 2001. № 9.)

Поспех сёлетняй гастрольнай вандроўкі оперы ў Швейцарыю і Германію зрабіўся падставай для таго, каб напярэдадні адкрыцця сезона наладзіць у тэатры прэс-канферэнцыю. Каго з нашых салістаў асабліва палка вітаў еўрапейскі глядач, чым жыве сёння беларуская опера, якія яе здабыткі, праблемы, перспектывы развіцця — пра ўсё гэта кіраўніцтва Тэатра оперы размаўляла з журналістамі. Думаецца, што вытрымкі з рэцэнзій на спектаклі, якія былі сёлета паказаны за мяжой, будуць лепшым каментарыем да прэс-канферэнцыі.

Расказвае дырэктар і мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра оперы кампазітар Сяргей КАРТЭС:

— У мінулыя сезоны, дый у цяперашнім, Тэатр оперы вельмі часта аказваўся ў цэнтры ўвагі крытыкі. Сапраўды, у нас ёсць недахопы. Але шмат і ўдач. Пачатак 2001 года адзначаны пастаноўкай «Барыса Гадунова», якая была ажыццёўлена драматычным рэжысёрам М.Пінігіным і сцэнографам З.Марголіным. Яна выклікала шмат самых розных водгукаў у прэсе, шмат крытычных заўваг. Але, згадзіцеся, можа існаваць і такая пастаноўка. Сёлетні год, год Вердзі, мы заканчваем пастаноўкай ягонага «Трубадура».

Партыю Леаноры ў «Трубадуры» Д.Вердзі салістка Нацыянальнага тэатра оперы Таццяна Траццяк упершыню выканала на фестывалі.



Вядома, пажадана, каб з'яўлялася больш прэм'ер. Але ў сённяшніх складаных эканамічных умовах нават маскоўскі Вялікі тэатр не заўсёды можа сабе дазволіць больш за адну прэм'еру ў год. І адзіны выхад у такой сітуацыі — сумесная работа з іншымі тэатрамі. Напрыклад, агульныя пастаноўкі з «Ла Скала». Але паколькі такі варыянт нам не надаецца, дык шукаем свае падыходы.

Што датычыць уласна тэатральных планаў... Новы год мы адзначым канцэртнай праграмай «Штраус у оперы». На красавік — май запланавана прэм'ера «Багемы» Д.Пучыні. На адкрыццё наступнага сезона — 2002–2003 гг. — плануем паказаць прэм'еру оперы У.Солтана «Пані Ядвіга». Спектакль ставіць рэжысёр Купалаўскага тэатра В.Раеўскі, сцэнограф — Б.Герлаван, балетмайстар — М.Дударава. Хацелася б у бліжэйшы час аднавіць оперу «Кармэн», прычым зрабіць новую пастаноўку так, як адбылося з «Травіятай» і «Князем Ігарам», — каб назва не знікла надоўга з афішы.

У цяперашнім рэпертуары оперы — 30 назваў. Гэта шмат. Але яшчэ вельмі важна і тое, што ўсе спектаклі — жывыя. Адны — больш ўдалыя, іншыя — менш. Частка опер ідзе ў канцэртным выкананні. Хоць тэатру і даводзіцца чуць папрокі ў сувязі з гэтым, але мы і надалей будзем працягваць такую традыцыю — для таго, каб знаёміць публіку з музычнымі творамі, якія даўно ставіліся або наогул не ставіліся ў Мінску. Справа і ў тым, што мы не заўсёды можам знайсці грошы на паўнавартасную тэатральную пастаноўку. Так нарадзіліся спектаклі «Набука» і «Турандот». (Нельга не сказаць, што тэатр не змог бы ўзяць гэтыя творы ў работу, калі б у калектыве не было такога сапрана, як Тамара Глаголева, або такога тэнара, як Уладзімір Раеўскі.)

З Дзіна Арычы, імпрэсарыо швейцарскага опернага фестывалю «Classic Openair», тэатр на працягу ўжо некалькіх гадоў звязваюць і справа, і сяброўства. Існуе дамоўленасць пра ўдзел беларускай оперы ў швейцарскім фестывалі на тры гады наперад. Разам з імпрэсарыо мы абмяркоўваем кожную канцэртную праграму, кожны спектакль, які будзе ўдзельнічаць у фестывалі. Гастролі ў Швейцарыі вельмі прэстыжныя і для Тэатра оперы, і для нашых салістаў. Бо на фестываль запрашаюцца зоркі сусветнага ўзроўню. І калі б нашы салісты не былі на ўзроўні тых зорак (а часам і вышэй), дык наўрад ці фестываль нас так цікавіў.

«Разам з «Донам Карласам» Вердзі на сцэне адкрытай класічнай оперы сыграна вельмі сцэнічная пастаноўка, якая не была сканцэнтравана на нейкай адной зорцы», а сабрала «пяць вялікіх выканаўцаў роляў...» Спектакль пачынае «клятва сяброў — Дона Карласа (Франсіска Арайза) і маркіза дзі Позы (Уладзімір Пятроў), дзе Пятроў адназначна дамінаваў. І далей ён пераўзыходзіў свайго сябра па маляўнічасці і сіле голасу. Франсіска Арайза гарманіраваў у партнёрстве з Тамарай Глаголевай (Лізаветай), што завяршылася высокаэмацыянальным дуэтам». ...Таццяна Варапай у якасці прынцэсы Эбалі «паўстае пакрыўджанай: яна інтрыгуе і вымушана ў рэшце рэшт зняважліва прасіць літасці. Крыху металічны голас Варапай адпавядае рускаму гукавому ідэалу для опер Вердзі і дастаткова пераканаўчы, каб надаць неабходную драматычную афарбоўку».

Беларуская опера едзе ў Швейцарыю не для таго, каб толькі зарабіць грошай і ўбачыць маляўнічыя краявіды краіны, — працягвае С.Картэс. — Мы ўмацоўваем свой прэстыж, набываем неацэнны мастацкі, творчы, арганізацыйны вопыт. Нарэшце мы не трацім ні капейкі бюджэтных грошай. Напрыклад, падчас апошняй вандроўкі мы зарабілі 100.000 долараў, чвэрць з якіх (пасля выплаты сутачных) склала наш чысты прыбытак. Зробленыя падчас мінулых гастроляў грошы дазволілі нам пакрыць значную частку затрат на пастаноўку «Трубадура». Тыя грошы, якія мы зарабілі сёлета, дазволяць нам пачаць работу над пастаноўкай оперы «Пані Ядвіга» беларускага кампазітара Уладзіміра Солтана.

Калі мы першы раз паехалі ў Швейцарыю, дык салісты проста размяшчаліся перад аркестрам. У 2000 годзе ўсе салісты былі ў тэатральных касцюмах, яны не толькі спявалі, але і гралі — як драматычныя артысты. Сёлета наша мастачка Людміла Ганчарова зрабіла дэкарацыі для гастрольных спектакляў на камп'ютэры і перадала ў Швейцарыю. Менавіта там былі зроблены дэкарацыі ў натуральным памеры — 26х3,5 м, паводле яе камп'ютэрных эскізаў. З гэтых гастроляў мы прывезлі дэкарацыі да нашых будучых спектакляў «Атэла» і «Дон Карлас», якія аплаціў Дзіна Арычы.

У якіх фестывальных спектаклях мы ўдзельнічалі? У пяці операх Вердзі — «Атэла», «Дон Карлас», «Трубадур», «Рыгалета», «Аіда», у «Паяцах» Леанкавала. Гэтыя творы, якія ўваходзілі ў фестывальную праграму, або цалкам выконвалі нашы салісты, або адну ці дзве партыі разам з імі спявалі зоркі сусветнай оперы. Цалкам «нашым» быў «Князь Ігар», прыняты, дарэчы, «на ўра».

У Швейцарыі адбылася і сусветная прэм'ера маёй аднаактовай оперы «Юбілей». Яна прысвечана Дзіна Арычы.

«Мінскі Вялікі оперны тэатр... прывёз у Салатурн сапраўдную прэм'еру — гэта оперны фарс Сяргея Картэса «Юбілей»... Пяцідзесяціхвілінная пастаноўка адпаведна тэксту прадстаўляе сумбурныя абставіны святкавання юбілею канторы, калі дырэктар спрабуе «падтрымаць фасад», бухгалтар — напісаць прамову, жонка дырэктара — рэалізаваць свае фантазіі, а жонка аднаго са служачых — дасягнуць рэалізацыі сваіх правоў. Усё гэта прыводзіць да гратэскавых сітуацый, што, бясспрэчна, было б вельмі смешным, калі б мы маглі разумець рускі тэкст. Шматлікая публіка Салатурна з ухвалой успрыняла музычную версію традыцыйна бяскрыўдных жартаў мінскага хору пад кіраўніцтвам Вячаслава Чарнухі, а таксама чатырох выканаўцаў галоўных роляў: Алега Мельнікава, Таццяны Траццяк, Эдуарда Пелагейчанкі, Наталлі Рудневай...»

Пасля Швейцарыі гастролі працягваліся ў Германіі. У першы ж дзень нас чакала драматычная навіна — памёр рэжысёр Франчэска Прывітэра, які рыхтаваў многія спектаклі і сам фестываль оперы ў замку Маншаў. Паўстала пытанне: што рабіць далей? Мы вырашылі працягваць гастролі. І ўвесь час прыём быў цудоўны...

«У галоўных ролях оперы Вердзі «Рыгалета» зіхацелі Антоніо Сальвадорэ ў якасці гарбатага прыдворнага блазна і Вікторыя Курбацкая ў ролі цудоўнай Джыльды. Беларуская спявачка (сапрана) хутка замяніла Андрэа Хёркенс, якая адмовілася выступіць у сувязі з жалобай па раптоўна памерламу рэжысёру Франчэска Прывітэра. Сваім цудоўным магутным голасам Вікторыя Курбацкая адразу ж заваявала сэрцы аматараў оперы і цудоўна гарманіравала з улюбёнцам публікі Сальвадорэ»; «Адным з найбольш значных момантаў оперы, бясспрэчна, зрабілася арыя «La donna e mobile» (Ах, якая падманная), праспяваная Маратам Грыгорчыкам — Герцагам. Многія з 1350 гледачоў ціха падпявалі гэтай мелодыі ў час прэм'еры».

Гастрольны рэпертуар у Швейцарыі і Германіі амаль што супадаў. Нямецкія гледачы і крытыка віталі многіх спевакоў — Вікторыю Курбацкую (Джыльду) у «Рыгалета», Таццяну Траццяк і Уладзіміра Пятрова ў «Трубадуры».

Нашы салісты з вялікім поспехам выступілі ў васьмі гала-канцэртах з твораў Вердзі.

«Асаблівай атмасферы падчас гала-канцэрта Вердзі мы здолелі дасягнуць пры дапамозе светлавых эфектаў і гульні ценяў на фоне цёмнай сцяны замка з двума абарончымі вежамі... На гэтыя дэкарацыі праектаваліся дыяпазітывы, якія пераносілі гледачоў у свет старажытнага Егіпта («Аіда») ці ў іспанскі каралеўскі двор («Дон Карлас»). Гала-канцэрт прайшоў пры ўдзеле вядучых салістаў. Асабліва выразнымі былі Антоніо Сальвадорэ (барытон) і Вікторыя Курбацкая (сапрана), Таццяна Варапай (мецца-сапрана) і Алег Мельнікаў (бас), а таксама тэнар Уладзімір Раеўскі. Хор і аркестр Нацыянальнага опернага тэатра Мінска выклікалі авацыі публікі, якая не хацела адпускаць музыкантаў і спевакоў...»

Гастролі прайшлі надзвычай удала. Зразумела, што фестывалі опернага мастацтва ў Швейцарыі і Германіі будуць працягвацца. І мы спадзяёмся, што будзем удзельнічаць у іх і надалей. І арганізатары фестывалю, і крытыка вельмі хвалілі аркестр і хор тэатра. Ужо вырашана, што ў праграму наступнага фестывалю ў Германіі таксама будзе ўключаны наш харавы канцэрт, як гэта адбылося сёлета ў Швейцарыі.

«Паколькі ў праграме Classic Openair да гэтага часу не было ніводнай харавой оперы, уяўляецца правільным, што ... адбыўся ўласна харавы канцэрт. Амаль 60 спявачак і спевакоў дэманстравалі свой талент і ў мінулыя гады. Незвычайную дакладнасць і зладжанасць у працы падтрымлівае хормайстар Ніна Ламановіч. Нягледзечы на некаторыя збоі ў сапрана, пераконвае закончанае, поўнае гучанне, упэўненасць у перадачы эмацыянальных адценняў, а таксама вялікая дынамічная разнастайнасць гэтага хору. Канцэрт... ахопліваў шырокі спектр твораў ад Вердзі да Барадзіна».

Важна тое, што ў Швецарыі і Германіі ў нас ёсць пастаяннае і ўжо абжытае месца. Маншаў, як і Салатурн, становіцца акцэнтам летніх гастроляў. Гэтаксама робяць і іншыя калектывы. Напрыклад, оперны калектыў Кіраўскага тэатра мае дзве пастаянныя пляцоўкі для гастрольных спектакляў — гэта Фінляндыя і Германія (Бадэн-Бадэн). А ўвогуле фестывалі ў Салатурне і Маншаў маюць вялікую будучыню...

Запісала Таццяна МУШЫНСКАЯ.

Зямная сцяжына і экранныя вобразы Міхаіла Якжэна

Вольга НЯЧАЙ

Дакументальны фільм Міхаіла Якжэна «З забыцця і праху...» быў адзначаны сёлета дзвюма ўзнагародамі. На X Міжнародным кінафоруме славянскіх і праваслаўных народаў «Залаты віцязь» (Тамбоў, 2001) рэжысёр атрымаў дыплом «За праваслаўныя хрысціянскія ідэалы, за ўзвышэнне душы чалавека». На Міжнародным фестывалі-семінары «Праваслаўе на тэлебачанні» (Масква, 2001) М.Якжэн і сцэнарыст фільма Вера Ганчарова былі ўганараваныя медалём Славянскага фонду Расіі «За прапаганду Кірыла-Мефодзіевай спадчыны».

Створаны на Беларускім відэацэнтры ў 2000 г., фільм «З забыцця і праху...» прысвечаны Іаану Грыгаровічу, жыццё якога прайшло і ў Беларусі, і ў Расіі. Археограф, гісторык, збіральнік беларускіх старажытнасцяў, укладальнік першага зборніка «Беларускага архіва граматаў», Грыгаровіч быў, як і належыць святару, адухоўленым чалавекам. Жыў ён на пераломе XVIII і XIX стагоддзяў (1792–1850). Нарадзіўся на Магілёўшчыне, у мястэчку Прапойск. Бацька быў святаром, меў невялікую парафію. Маці была пляменніцаю Георгія Каніскага, архіепіскапа Магілёўскага і Беларускага (творчасць гэтага вядомага асветніка і пісьменніка высока цаніў Пушкін). Каніскі быў і першым духоўным выхаваццелем І.Грыгаровіча.

У Магілёўскай духоўнай павятовай вучэльні герой фільма вывучаў царкоўную літаратуру, лацінь, старагрэчаскую, чытаў старыя летапісы. Праз колькі гадоў сам пачаў выкладаць у вучэльні. Неўзабаве ў Магілёў увайшлі напалеонаўскія войскі; у Спаскім саборы рабаўнікі зганьбавалі святыні, пашкодзілі труну з нятленнымі мошчамі Георгія Каніскага. Пасля вайны пачаўся новы этап лёсу Грыгаровіча. На Гомельшчыне, куды пераехалі ягоныя бацькі, адбылася лёсавызначальная для героя фільма сустрэча з графам Мікалаем Румянцавым, уладаром Гомеля. Пратэкцыя графа дапамагла Грыгаровічу паступіць у Санкт-Пецярбургскую духоўную акадэмію.

Шырока адукаваны, добразычлівы, М.Румянцаў і далей апекаваўся лёсам таленавітага навукоўца. У палацы графа рэгулярна збіралася «вучоная дружына» — лепшыя прадстаўнікі тагачаснае навукі. У 1824 г. друкуецца першы том «Беларускага архіва граматаў». Грыгаровіч дасылае Румянцаву асобнік з дароўным надпісам: «Прыміце замест чырвонага яйка...» і працягвае працаваць у архівах над старажытнымі рукапісамі. Аднойчы занатоўвае сваё запаветнае: «Цяпер наша Беларусь не зусім знікне з твару зямлі...». Граф з захапленнем падзяляе мару навукоўца пра другі том, але ў 1826 г. памірае. Грыгаровіч сам адпявае ў Пецярбурзе свайго апекуна і сябра. У 1835 г. пад ягонай рэдакцыяй выходзіць збор твораў Г.Каніскага. Апошнія гады жыцця Грыгаровіча прайшлі на Гомельшчыне ў клопатах вясковага святара.

Фільм Міхаіла Якжэна — гэта філасофска-задуменнае падарожжа ў нетры гісторыі. Аўтар раздумвае, чаму не захавалася ў памяці беларускага і рускага народаў імя Іаана Грыгаровіча, імкнецца выцягнуць «з забыцця і праху» яго цікавы лёс. Мы бачым на экране знятыя аператарам Паўлам Зубрыцкім магілкі ў Санкт-Пецярбургу, царкву Спаса Нерукатворнага, дзе колісь адпявалі Іаана Грыгаровіча. На надмагільным помніку раней быў надпіс: «Не дарэмна жыў». Цяпер таблічкі з надпісам ужо няма, але сам помнік яшчэ стаіць. Ці сапраўды гэта той помнік? Пецярбургскія гісторыкі мяркуюць, што той. Ці сапраўды герой «не дарэмна жыў»? Фільм «З забыцця і праху» сведчыць: не дарэмна. Сцяжынка жыцця Іаана Грыгаровіча, яго духоўны подзвіг не забытыя: экран дапамог ім дацягнуцца да XXI стагоддзя, крануць нашыя памяць і сумленне.

Сам рэжысёр Міхаіл Якжэн неаднойчы раздумваў пра сцяжынку свайго жыцця. Нарадзіўся ён у 1949 г. у Свярдлоўску, у 1981 г. скончыў Усесаюзны дзяржаўны інстытут кінематаграфіі, дзе ягоным настаўнікам быў вучань Эйзенштэйна Аляксандр Столпер (лепшы яго фільм — «Жывыя і мёртвыя» паводле К.Сіманава). Сваім вучням А.Столпер часта паўтараў, што сэнс працы ў кіно — не слава, не грошы, а пошукі ісціны. Далейшы лёс Якжэна прадвызначыў прыезд у Маскву рэжысёра Аляксандра Карпава. Былы франтавік, чалавек мужны і сумленны, А.Карпаў у Беларусі, яго другой радзіме (сам ён рускі), зняў суровы і па-мастацку адметны серыял «Доўгія вёрсты вайны» (паводле В.Быкава). Карпаў і запрасіў Якжэна працаваць у Мінск.

Як і абодва яго настаўнікі, М.Якжэн перакананы, што праца рэжысёра павінна быць найперш адухоўленай справаю. Відаць, таму і герояў ён выбірае сапраўды годных, з узнёслай душою. «Ціхая сцяжынка» яго жыцця не ўражвае кольксацю знятых фільмаў, але пазначана вялікаю працай сэрца. У 1980 г. ён экранізуе аповесць Ф.Дастаеўскага «Пакорлівая» (фільм «Жывая душа»), у 1991 г. здымае карціну «Нататкі маладога доктара» (паводле М.Булгакава). Тонкі, праніклівы лірык і філосаф, М.Якжэн надае вялікую ўвагу «атмасферы» фільма. У танальнасці яго карцін заўсёды адчуваецца духоўная блізкасць аўтара да сваіх герояў і спачуванне іх высокім памкненням.

У стужцы «Нататкі маладога доктара» кантрастна супастаўляюцца метафарычныя вобразы «цемры егіпецкай» (невуцтва, абыякавасці, беспрасветнай апатыі) і святла адухоўленасці. Малады доктар (акцёр А.Нікіцкіх) змагаецца ў правінцыі не толькі з агульным цемрашальствам, але і з «унутранымі ворагамі» — бязвер'ем, змардаванасцю, нежаданнем рабіць «нікому не патрэбнае» дабро. Рэжысёр спалучыў у фільме рэалістычнае, псіхалагічна выразнае асяроддзе падзеяў і сімвалічныя вобразы святла і змроку. Жахлівая «старая з жоўтымі валасамі» — гэта прывід смерці, які з'яўляецца герою ў момант дэпрэсіі. Чалавек са свечкаю (артыст А.Ткачонак) — вобраз дзейснай любові да людзей.

Крытыка прыязна сустрэла і высока ацаніла карціну. Але «сцежка творчасці» М.Якжэна на пэўны час згубілася сярод пратаптаных шляхоў яго калег па прафесіі. Усё ж такі рэжысёру, каб атрымаць пастаноўку, патрэбныя не толькі тонкія рысы душы, але і «прабіўная сіла», моцная воля, дыпламатычны талент.

Цяпер, на мяжы стагоддзяў, М.Якжэн знайшоў сябе як рэжысёр-дакументаліст на Белвідэацэнтры, які ўжо сам называе сваёй духоўнай радзімай. Тут ён зняў фільмы «Знойдзеш Бацькаўшчыну блізка» (1998), «Дрэва за акном. Мастак Яўген Ігнацьеў» (1999) і «З забыцця і праху...» (2000). Гэтыя стужкі можна назваць трылогіяй: іх аб'ядноўваюць вобразы таленавітых, прыгожых герояў і паэтычная інтэрпрэтацыя іх лёсаў у кантэксце агульнага лёсу нашай культуры. Героі трылогіі — археограф Іаан Грыгаровіч, мастак беларускага кіно Яўген Ігнацьеў і народны пясняр Янка Купала — сугучныя светаўспрыманню самога рэжысёра. М.Якжэн мяркуе, што і паэт, і мастак, і гісторык успрымаюць жыццё як нейкую трагедыю, але ім стае мудрасці прымаць наваколльны свет ва ўсіх яго фарбах.

«Дрэва за акном. Мастак Яўген Ігнацьеў» — гэта не проста партрэт-біяграфія, але спроба філасофскага роздуму пра сутнасць творчасці і сэнс жыцця. Псіхалагічнае напружанне ў стужцы ствараецца тым, што герой на працягу ўсяго фільма маўчыць, не расціснае вуснаў. Мы бачым аскетычнага мужчыну з сівою барадой і глыбокімі сур'ёзнымі вачыма. Ён сядзіць ля акна ў сваёй майстэрні (сапраўды, ёсць дрэва за тым акном). І паступова гэтая задуменная моўчнасць нібы ўцягвае нас у кадр. За сцятымі вуснамі адчуваецца напружаная праца думкі.

Пра што ж маўчыць герой і гаворыць экран? Натуральна, пра жыццё мастака кіно Яўгена Ігнацьева. Ён таксама нарадзіўся ў Расіі, у вёсцы пад Мурамам. Стужка пачынаецца з партрэта маці і радкоў яе пісьма да хлопчыка, якога прымаюць у піянеры. «Голас» Марыі Сцяпанаўны будзе гучаць і далей — цікавіцца справамі сына, запрашаць дамоў. Шчымлівыя ўспаміны пра маці, якой ужо няма ў жывых, адразу абуджаюць у гледачоў сімпатыю да героя.

Асобная тэма фільма — «племя кіно», паплечнікі, сярод якіх прайшлі доўгія гады жыцця. Мы бачым маладыя прыгожыя твары няўрымслівых «шасцідзесятнікаў»: вось В.Тураў, У.Карат-

Гервасій.

Зямля.









Смерць.

Спакушэнне.

кевіч, В.Рыбараў, Б.Сцяпанаў, В.Рубінчык... Сённяшні мудры сівы чалавек нібы ўглядаецца ў сваю маладосць, а разам з ёй — у лепшыя гады беларускага кіно. Многіх сяброў ужо няма. Але засталіся іх фільмы. «Можа, і сапраўды творчасць — шлях у несмяротнасць?» — задумваюцца аўтар і, бадай, кожны глядач. Фрагменты твораў тых майстроў падаюцца ўдала, тактоўна — як працяг роздумаў-партрэтаў самога Ігнацьева ў спалучэнні з яго эскізамі, замалёўкамі да фільмаў.

Запамінаецца павольны рытм руху камеры. Аператар Станіслаў Смірноў — сапраўдны майстра экраннай пластыкі. Яго камера нібы не ўзіраецца, а ўслухваецца ў твар героя, уступае з ім у духоўны кантакт. І гэтак жа ашчадна, пранікнёна аглядае яна работы Ігнацьева і рэчы, якімі карыстаецца мастак у майстэрні. Усё тут «жывое», цікавае: стол, пэндзлі, фарбы, рама акна, нават дзверы, за якімі схаваўся вонкавы свет. Потым мы бачым пустую студыю, дзе будуецца новая дэкарацыя. Усё гэта — прастора творчасці. Раз-пораз узнікаюць фрагменты фільмаў, над якімі працаваў Ігнацьеў, — матэрыялізаваныя думкі мастака. Гэта стужкі, якімі ганарыцца беларускае кіно.

Вось карціна Б.Сцяпанава «Трэцяя ракета» паводле В.Быкава. Экспрэсіўны графічны кадр: здаецца, зямля ўзляцела да неба ад выбуху. На даляглядзе мітусліва цягнуць кулямёт салдаты.

Вось фільм В.Чацверыкова «Полымя»: да вокнаў хаты, з якіх страляюць партызаны, кідаецца жанчына сталага веку (маці аднаго з герояў). Гэта дом, разбураны вайной.

А вось бедны, але ўтульны дом з фільма В.Рыбарава «Чужая бацькаўшчына» паводле В.Адамчыка. Ноч, ледзь бачныя вокны. Інтэр'ер хаты — печка, ложак, стол — выглядае абсалютна натуральна, нават натуралістычна.

А вось зусім іншая стылістыка фільма і працы мастака кіно Ігнацьева: стужка В.Рубінчыка «Магіла льва». Рэжысёр вырашыў зрабіць эфектную, касцюмна-відовішчную пастаноўку, і мастак стварыў адпаведную гэтай задуме атмасферу. У кожным кадры адчуваецца велічная прастора сусветнай трагедыі, дзе зло нараджае новае зло.

Карціна М.Якжэна «Дрэва за акном» мае арыгінальную кампазіцыю. Герой існуе нібыта ў двух вымярэннях — у мінуўшчыне і ў цяперашчыне. Вобразы мінулага прагортваюцца нібы старонкі памяці, асабістага летапісу падзеяў беларускага кіно. Фільмы, паплечнікі (Ігнацьеў называе ўсё гэта «ілюзіёнам») успрымаюцца крыху збоку, з другога берага над прорвай часу.

У апошнія гады мы часта бачым на тэлеэкране вядомых дзеячаў культуры ў стане апатыі, душэўнай летаргіі, змардаванасці жыццём. Ці не такі і герой гэтага фільма, які маўкліва, з самкнутымі вуснамі пазірае на нас? Прыгадваецца карціна І.Бергмана «Персона», гераіня якой — актрыса кіно — свядома выраклася мовы, бо яе ўразіла бездапаможнасць словаў, не здольных вызваліць свет ад гвалту і войнаў. Не, герой фільма «Дрэва за акном» не такі. Сцэнарыст Фёдар Конеў і рэжысёр Міхаіл Якжэн паказваюць нам мастака не ў стадыі душэўнага крызісу, а ў перыяд новага, мудрэйшага разумення жыцця, які пачаўся падчас цяжкай фізічнай хваробы. Хвароба прайшла, але паспела навучыць Ігнацьева інакш ставіцца да марнай паўсядзённай мітусні. Мастак навучыўся глыбей бачыць навакольныя рэчы — дрэвы, камяні, пчаліныя соты — а разам з імі і саму сутнасць жыцця, яго невычэрпную прыгажосць.

Гэтымі прасветленымі думкамі поўняцца новыя творы мастака. Асабліва цудоўны вобраз хлеба. Чорна-карычневы каравай, патрэсканы і пухлявы, здаецца напраўду жывым. Гэта нібы партрэт Хлеба. І дрэва за акном — нібы Дрэва жыцця. Уражвае і нязвыклы вобраз рэжысёра Віктара Турава — паплечніка і сябра. На карціне Ігнацьева ён стаіць спіною да нас і глядзіць на сялянскую хату з пустымі вокнамі. У постаці Турава адчуваецца вялікае нутранае напружанне. Нават здаецца, што яго нябачны адсюль позірк дасягае і нас. Чалавек. Дом. Шчасце жыць на зямлі. Але не толькі гэта. У асобе героя фільма адчуваецца і разуменне шчасця Жыцця Душы. Вочы самога мастака і вочы іконаў у яго майстэрні гавораць: трэба жыць адухоўлена.

Фільм М.Якжэна «Знойдзеш Бацькаўшчыну блізка» (1998) распавядае пра творчасць Купалы і яго трагічны лёс. У карціне, як у сімфанічнай паэме, пераплятаюцца тры сюжэтныя лініі, тры падарожжы. Танальнасць кінапаэмы вызначаюць спалучэнне, скрыжаванне і поліфанічнае гучанне розных станаў душы паэта. Пейзажна-лірычная, касмічна-эпічная і біяграфічна-трагічная сюжэтныя лініі — гэта трыадзінства вобразаў не толькі паэзіі ды біяграфіі Купалы, але і самой Бацькаўшчыны.

Першая лінія — жыццёвыя шляхі паэта, памятныя мясціны. Гэта светлыя, лірычныя, квяцістыя пейзажныя замалёўкі, якія з натхненнем зняла таленавіты аператар Тацццяна Логінава. Вобразы роднай зямлі — квецень садоў і палёў, пуцявіны, гоні, старадаўнія курганы — падаюцца ў колеравым вырашэнні. Мы чуем голас ад імя паэта: «Я ад вас далёка, бацькаўскія гоні, — // На чужое неба ўжо гляджу сягоння». Аповед і далей вядзецца ад першай асобы, ад лірычнага «я» паэта: «Як там жывяце вы? Як жыве старонка?» Штрыхамі паказваючы зямныя прыстанкі паэта — Вільню, Пецярбург, Маскву, аўтары пластычна перадаюць прыцягненне роднай зямлі, увасобленай у пейзажах Беларусі (Ляўкі, Акопы і г. д.).

Другая лінія — экспрэсіўна-тэмпераментная, магутна-велічная — адлюстроўвае касмічныя вобразы ў паэзіі Купалы. Гэта падарожжа яго душы. Ключавыя панацці тут — Зямля і Неба. Паэтпрарок вырастае з зямлі, нараджаецца з любові. Ён прыпадае ла зямлі грудзямі, чэрпае яе цеплыню і адчувае яе боль. Яго душа імкнецца да неба, да касмічных прастораў, да бездані сузор'яў. Чорна-белыя кадры-сімвалы перадаюць маўклівую эпічнасць заімшэлых курганоў, «пустак-балот», рытміку бясконцых хвалістых дарог і сцяжынак — пуцявінаў жыцця.

Аператар Тацццяна Логінава, выдатны майстар паэтычнай кінакамеры, стварыла эпічна-манументальныя вобразы прыроды. Здаецца, што душа Купалы лунае над зямлёю ў касмічнай прасторы і, задуменна ўзіраючыся ў лёс свайго народа, жадае яму шчасця: «Гаварыце, думкі, пакуль сонца ходзе, // аб маём старонцы, аб маім народзе...».

На фоне гэтага велічнага пейзажу ўзнікаюць поўныя адчаю постаці мужыка і яго жонкі. «Ён і яна». Іх катуе пякельная пакута расстання: іх адрываюць адно ад аднаго, гэта расстанне нібы назаўжды. Вобразы-сімвалы гэтай сюжэтнай лініі сугучныя з трагічнай танальнасцю драматычных паэмаў песняра «Сон на кургане», «На куццю», «Адвечная песня».

Трэцяя лінія — біяграфічная. Яна адлюстроўвае эмацыянальны стан паэта ў розныя гады жыцця — ад светлай маладосці да трагізму апошніх гадоў. Увасабляецца яна пры дапамозе партрэтаў Купалы розных часоў, паказу яго першых кніжак, партрэтаў духоўных паплечнікаў — літаратараў і дзеячаў тэатра. Біяграфічная лінія праходзіць пункцірам, яна адрасаваная тым, хто добра ведае абставіны жыцця Купалы.

На думку М.Якжэна, твар Купалы не проста адухоўлены, ён прыцягальны, непаўторна адметны. У ім ёсць штосьці жаноцкае, — кажа Якжэн, — тонкія рысы, глыбокія, ўдумлівыя, заўсёды сумныя вочы. На экране мы бачым серыю фотаздымкаў паэта розных перыядаў жыцця — і яны складаюцца ў самастойную сюжэтную лінію. Асабліва ўражвае адзін сурова-трагічны фотапартрэт — мо, з тых часоў, калі Купала зрабіў спробу самагубства, каб адхіліць несправядлівыя абвінавачанні. У заключнай частцы фільма рэжысёр пераходзіць да сродкаў ігравога кіно, якія сёння даволі часта можна сустрэць у дакументалістыцы: сілуэт чалавека ў капелюшы і плашчы, зняты на паўцёмнай лесвіцы маскоўскага гатэля, нагадвае нам пра трагічны фінал жыцця паэта. Паўзмрок, верхнія ракурсы, замаруджаны рытм чакання біды нараджаюць трывогу і спачуванне.

Цяпер Міхаіл Якжэн разам з кінадраматургам Фёдарам Коневым апантаныя жаданнем зрабіць мастацкую экранізацыю аповесці Уладзіміра Караткевіча «Ладдзя роспачы». Рэжысёр адчувае сваю духоўную блізкасць Майстру.

— Стваральнік народнага эпасу, — кажа Якжэн, — пакінуў нам у спадчыну «і волю, і слова, і песню».

— У чым тваё жыццё? — спытала Смерць у героя «Ладдзі роспачы» Гервасія.

Гервасій моўчкі ўзяў у рукі жалейку і паднёс яе да вуснаў...

Зямная сцяжынка Міхаіла Якжэна вядзе яго да цудоўнага твора Уладзіміра Караткевіча. Да твора, дзе Жыццё перамагае Смерць. Бо «...глог цвіў над зямлёю, і гэта было сапраўды як эдэм, у якім гучаў ціхі і пяшчотны смех — ці то зайцаў, ці, можа, самога жыцця».

Артыкул ілюстраваны малюнкамі Міхаіла Якжэна *(накіды да здымак мастацкага фільма «Ладдзя роспачы» паводле аднайменнай аповесці Уладзіміра Караткевіча).*



Шлях.



Перавозчык.



Песня.



Радзіма.

Пра «Спячую красуню» — і не толькі пра яе

Роздум з нагоды апошняй прэм'еры ў Нацыянальным акадэмічным тэатры балета

Таццяна МУШЫНСКАЯ



Аўрора — Л.Кудраўцава, Дэзірэ — У.Далгіх, фея Бэзу — Т.Падабедава.

На пачатку чэрвеня, пад заслону тэатральнага сезона, Тэатр балета паказаў сваю апошнюю работу — «Спячую красуню» П. Чайкоўскага (лібрэта і харэграфія М.Пеціпа пры ўдзеле В.Елізар'ева, сцэнаграфія і касцюмы В.Окунева, дырыжоры М.Калядка і Л.Лях).

«Спячая красуня» — працяг таго напрамку ў рэпертуары тэатра, які прадстаўлены спектаклямі «Карсар», «Раймонда», «Эсмеральда», спектаклямі класічнымі і найперш відовішчнымі. У той час, як, напрыклад, «Вясна свяшчэнная», «Жар-птушка», «Макбет» — балеты найперш канцэптуальныя, хоць відовішчнасці і не пазбаўленыя. Калі першыя адрасаваны больш шырокаму колу гледачоў, то належнае ўспрыманне другіх патрабуе немалога інтэлектуальнага багажу.

«Спячая красуня» належыць да тых твораў, якія любяць і глядач, і сам тэатр. Пра гэта сведчаць і папярэднія ўвасабленні знакамітага балета Чайкоўскага на мінскай сцэне — у 1954, 1970 і 1990 гг. (пастаноўшчыкі, адпаведна, К.Мулер, Н.Фёдарава, І.Калпакова). Глядач любіць таму, што яму абяцаюць казку-феерыю. Яе можна паглядзець самому, а можна далучыць да тэатральнага свету ўласных дзяцей. Паколькі жанр казкі з'яўляецца адным з варыянтаў прыпавесці (або заўсёды змяшчае ў сабе ў большай ці меншай ступені гэты элемент), дык яна заўсёды шматадрасная. І кожны глядач знаходзіць у казцы (драматычнай, опернай, балетнай) тое, што хоча і здольны адшукаць, убачыць і пачуць. Казка-феерыя заўсёды прадугледжвае свята, складнікамі якога выступаюць казачны сюжэт, шчаслівая развязка, пышныя дэкарацыі, якія ўзнаўляюць казачныя замкі, анфілады пакояў, багатую абстаноўку балю, шмат сцэнічных і светлавых эфектаў і г. д. Калі казка-феерыя балетная, дык да ўсяго згаданага трэба дадаць уражанне ад класічнай музыкі (рамантычнай, узнёслай, кранальнай), ад класічна выверанай харэаграфіі (у даным выпадку М.Пеціпа), ад танца маладых, здольных, прыгожых артыстаў.

Тэатр любіць «Спячую красуню» з той самай прычыны, што і звычайны глядач. Бо і кіраўніцтва тэатра, і выканаўцы вядучых і эпізадычных партый — таксама людзі, і іхняя псіхалогія, як гэта ні дзіўна, мае шмат агульнага з псіхалогіяй звычайнага гледача. Можа, тэатр любіць гэты балет таму, што прыгажосць нельга не любіць. Можа, таму, што «Спячая» заўсёды была выдатнай школай для маладых артыстаў — школай тэхнічнага майстэрства, адточанасці пластыкі, свабоднага і разняволенага адчування сябе на сцэне. Ёсць яшчэ адно тлумачэнне — у спектаклі шмат герояў, ён «густанаселены». І таму ўсім хопіць партый, варыяцый, ансамблевых сцэн. У дадатак у «Спячай» заўсёды заняты навучэнцы харэаграфічнай вучэльні. Але больш глабальнае, сутнаснае тлумачэнне я знаходжу ў тым, што Тэатр балета — дзяржаўны, нацыянальны, акадэмічны — у нас адзін. І велічныя відовішчы, манументальныя творы не могуць не пасаваць ідэі дзяржаўнасці. Можна разглядаць гэтую ідэю з кабінета кіраўніцтва тэатра, з кабінета міністэрскага ці нейкага іншага.

Назву менавіта гэтага балета Чайкоўскага імкнуцца мець на афішы многія акадэмічныя, стацыянарныя трупы. Хто з вядомых балетмайстраў не ставіў «Спячую красуню»? Пытанне амаль што рытарычнае. Больш-менш вядомыя — усе! Першым быў, як вядома, М.Пеціпа. «Спячая», пастаўленая ім у 1890 годзе, пражыла доўгае і шчаслівае жыццё. Яна, дарэчы, захавалася найлепш з усіх ягоных балетаў. З рускіх балетмайстраў «Спячую красуню» ўвасаблялі А.Горскі, Ф.Лапухоў, А.Месерэр, К.Сяргееў, Ю.Грыгаровіч. З замежных, заходнееўрапейскіх — Ф.Аштон, С.Ліфар, Б.Ніжынская, А.Долін, Т.Шылінг, Д.Наймаер. Існуюць таксама харэаграфічныя версіі Н.Макаравай і Р.Нурыева. Многія з іх, незалежна ад ступені арыгінальнасці, будуюцца на драматургіі, харэаграфіі або асобных знаходках М.Пеціпа.

У якасці асновы апошняй мінскай пастаноўкі «Спячай красуні» былі ўзяты менавіта ягоныя лібрэта і харэаграфія. Тым больш, што менавіта гэтая сцэнічная рэдакцыя была асновай папярэдняга ўзнаўлення спектакля знакамітай санкт-пецярбургскай балерынай Ірынай Калпаковай.

Дасведчанага гледача, натуральна, цікавіць пытанне: што змянілася ў драматургіі і харэаграфіі спектакля ў параўнанні з папярэдняй рэдакцыяй? Драматургічна-рэжысёрскія змены больш відавочныя. Пралог, які раней быў асобнай дзеяй, цяпер аб'яднаны з першым актам. Аб'яднаны таксама трэцяя дзея (танцы нерэід, падарожжа прынца і феі Бэзу да зачараванага замка) і чацвёртая (вяселле Аўроры і Дэзірэ). Вядома, атрымалася больш дынамічна. Тым больш што адсутнасць драматычнага напружання і скразнога дзеяння заўсёды была жанравай прыкметай феерыі. Чатыры дзеі мала які глядач можа сёння вытрываць.

Што да харэаграфіі, дык на прэс-канферэнцыі, якая папярэднічала прэм'еры, В.Елізар'еў заўважыў, што ён надзвычай беражліва ставіўся да тэксту М.Пеціпа (з усёй харэаграфічнай партытуры зніклі толькі варыяцыі фей у апошняй дзеі. — **Т.М.**); што ягоны ўдзел у гэтым спектаклі найперш рэжысёрскі, рэстаўрацыйны, мэта якога — удыхнуць у твор новае жыццё. І такой працай займаецца кожны мастацкі кіраўнік тэатра.

У сувязі з апошняй прэм'ерай няма ніякага сэнсу аналізаваць харэаграфічную партытуру спектакля. Пра Пеціпа ўвогуле і пра ягоную «Спячую красуню» напісана дастаткова. (Тут можна згадаць найперш грунтоўную кнігу М.Канстанцінавай «Спящая красавица», якая выйшла ў выдавецтве «Искусство» ў 1990 годзе ў серыі «Шэдэўры балета» і была прымеркавана да стагоддзя з часу прэм'еры.) Заўважу толькі, што Марыус Іванавіч, які пражыў больш за 90 гадоў, француз па нараджэнню, які фактычна не ведаў рускай мовы, а ўсё неабходнае тлумачыў артыстам з дапамогай жэстаў і французскіх балетных тэрмінаў, тым не менш лічыцца ва ўсім свеце (і зусім заслужана!) класікам рускай харэаграфіі. Ён — артыст балета, педагог, балетмайстар, пастаноўшчык больш як 60 балетаў. «Спячая красуня» і «Раймонда» — гэта ягоныя вяршыні.

Адметнасць стылю М.Пеціпа добра прасочваецца ў апошняй мінскай пастаноўцы. І ягонае майстэрства кампазіцыі. І зладжанасць харэаграфічных ансамбляў. І віртуозная распрацоўка сольных партый. І ўвогуле — сістэма балетнага акадэмізму, непераўзыдзеныя ўзоры танцавальнай вобразнасці. «Спячую красуню» нездарма называюць энцыклапедыяй класічнага танца. Многія шэдэўры М.Пеціпа засталіся ў спектаклі ў сваім некранутым выглядзе. Гэта варыяцыі фей у пралогу, вальс кветак, варыяцыі Аўроры і яе дуэты, танцы нерэід, парад казак у апошняй дзеі, шматлікія класічныя ансамблі. (Тут варта згадаць рэпетытараў новай «Спячай», імёны якіх звычайна застаюцца па-за межамі рэцэнзій, — Л.Бржазоўскую, Т.Яршову, Ю.Траяна, М.Подкіну, А.Мартынава).

Сцэнаграфія і касцюмы новага спектакля зроблены па эскізах Вячаслава Окунева, вядомага санкт-пецярбургскага тэатральнага мастака, які і раней шмат супрацоўнічаў з нашым балетам. У сцэнаграфіі адлюстравана багацце інтэр'ераў каралеўскага палаца, велічнасць панарам, анфілады пакояў. Сапраўды, атмасфера казачнасці перададзена. А вось колеравае і канструктыўнае вырашэнне асобных касцюмаў выклікае калі нязгоду, калі актыўнае ўнутранае пярэчанне. Напрыклад, касцюмы прыдворных у пралогу занадта яркія, яны разбураюць агульнае каларыстычнае ўспрыманне дэкарацый і сцэнічнай прасторы. Тое самае можна сказаць пра касцюмы караля і каралевы, а таксама прыдворных у сцэне вяселля. Ярка, але празмерна. Думаецца, што нават у колеравым вырашэнні касцюма павінны адбівацца агульны каларыт эпохі, разуменне і ўсведамленне мастаком яго асаблівасцей.

Касцюм феі Карабос у мінулай пастаноўцы — шэрыя старыя і маляўнічыя лахманы — быў непараўнальна больш выразны і па-мастацку дакладны. Ён узмацняў адчуванне жудасці, якая якраз і ўвасоблена ў знакамітай музычнай тэме феі, якая праходзіць праз увесь балет, пачынаючы ад уверцюры. Гэтаксама па-мастацку выразнымі былі і касцюмы атачэння гераіні. А ў цяперашняй пастаноўцы фея Карабос паўстае гэткай свецкай пані ў парчовай сукенцы. Такая гераіня напужаць ні дарослых, ні тым больш дзяцей нават блізка не можа. Паміж музычным, пластычным і колеравым вырашэннем вобраза няма гармоніі. А яна магла быць...

Вядучыя партыі ў прэм'ерных спектаклях танцавалі Вольга Гайко і Людміла Кудраўцава (Аўрора), Ігар Сядзько і Уладзімір Далгіх (Дэзірэ), Святлага Пясецкага і Таццяна Падабедава (фея Бэзу). Усе яны артысты маладыя, прыгожыя, вытанчаныя па лініях. Ці можна з нагоды прэм'еры сцвярджаць, што ў наяўнасці глыбіня спасціжэння вобраза, засваенне яго прасторы? Тое, што бывае ў спрактыкаваных, вопытных майстроў? Не ведаю. Але ці варта і ці трэба патрабаваць гэтага на прэм'еры? Маладыя выканаўцы вабяць сваёй маладосцю, захапляюць сваёй захопленасцю, эмацыянальнасцю, подыхам непасрэднасці. Можа, гэтага і дастаткова?

Стыль харэаграфіі М.Пеціпа, стыль, які адлюстроўвае і спалучае ў сабе элементы класіцызму і



Аўрора — Л.Кудраўцава, Дэзірэ — У.Далгіх.

барока, заўсёды досыць складаны для засваення і выканання. Даводзілася чуць пра тое ад артыстаў, выканаўцаў вядучых партый, неаднойчы. Гэта сапраўды пластычныя карункі, дэталёва распрацаваны малюнак пластыкі рук, ног, дзе шмат дробных рухаў, якія патрабуюць філіграннай адпрацоўкі. Балетны акадэмізм Пеціпа, асабліва ў «Спячай красуні», патрабуе ад балерын і танцоўшчыкаў цэлага комплексу якасцей. Зразумела, артыстызму, тэхнічнай выверанасці, вытанчанасці і шмат чаго іншага. Але таксама немалой чыста фізічнай трываласці, шырокага дыхання. Можна толькі парадавацца і таму, што стыль гэты засвоены, і таму, што трупа мае цяпер досыць маладых і перспектыўных артыстаў (напрыклад, такіх, як Л.Кудраўцава, М.Вежнавец, Т.Падабедава і інш., якія выконваюць партыі фей).

* * *

Той, хто сочыць за развіццём пэўнага мастацкага калектыву на працягу немалога часу, мае пэўныя перавагі. Ён мае магчымасць параўноўваць. Вельмі добра памятаю прэм'еру «Спячай красуні», якая адбылася адзінаццаць гадоў таму, у 1990 годзе. Пра яе давялося некалі напісаць на старонках «Мастацтва». Цікава нагадаць чытачу, як склаўся творчы лёс кожнага з артыстаў, занятых у вядучых партыях, што змянілася ў трупе за дзесяць гадоў. Такім чынам, «Спячая красуня» — як люстэрка кадравай палітыкі ў беларускім балеце. Люстэрка сведчыць найперш пра зменлівасць і часам непрадказальнасць артыстычнага лёсу. А яшчэ — імклівасць і хуткаплыннасць часу. З салістаў, выканаўцаў вядучых партый той прэм'еры, у трупе засталіся толькі Кацярына Фадзеева, Аляксандр Фурман і Жанна Лебедзева. Бадай, і ўсё.

Аўрору ў папярэдняй пастаноўцы танцавалі Святлана Раманава, Таццяна Яршова і Інеса Душкевіч. Раманава праз колькі сезонаў пасля прэм'еры развіталася з тэатрам, бо пачала працаваць ў трупе Крамлёўскага тэатра балета. Таццяна Яршова неўзабаве скончыла сваю артыстычную кар'еру і перайшла ў склад рэпетытараў тэатра. Інеса Душкевіч таксама развіталася з прафесійнай сцэнай і цяпер выкладае танец у Беларускай харэаграфічнай вучэльні.

Прынцаў Дэзірэ было двое. Алег Карзянкоў і Юзэф Раўкуць. Пазней далучыўся Аляксандр Фурман. Карзянкоў неўзабаве пасля прэм'еры «Спячай...» разам з Раманавай з'ехаў у Маскву, дзе танцаваў у той жа, што і яна, балетнай трупе. Апошнія гады, як сведчаць ягоныя былыя калегі, з'яўляецца галоўным балетмайстрам у музычным тэатры Растова-на-Доне. Юзэф Раўкуць, які на той час ужо заканчваў сваю артыстычную кар'еру, працуе цяпер рэпетытарам у адной з балетных труп Заходняй Еўропы. (Увогуле нашы артысты ў якасці рэпетытараў надзвычай запатрабаваныя ў іншых краінах. Тут можна згадаць і У.Камкова, у свой час аднаго з вядучых танцоўшчыкаў трупы, які раней колькі часу працаваў у Іспаніі з гімнастамі, а цяпер з'яўляецца педагогам-рэпетытарам у Германіі; Віктара Саркісьяна і Вольгу Лапо, якія шмат працавалі таксама педагогамі-рэпетытарамі ў Кітаі, Сірыі і іншых краінах.)

Фея Бэзу ў мінулай «Спячай красуні» была адной з першых яркіх і запамінальных партый Кацярыны Фадзеевай. За дзесяць гадоў гэта балерына паступова засвоіла спачатку класічны, а потым і сучасны рэпертуар тэатра. Станцавала амаль усе вядучыя партыі — Адэту, Машу, Аўрору ў балетах Чайкоўскага, а таксама Раймонду, Кармэн, Еву, Рагнеду. Зрабілася народнай артысткай, лаўрэатам некалькіх міжнародных конкурсаў, лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь. На працягу мінулага сезона Фадзеевай не было ў Мінску, гэтаксама, як і яе пастаяннага партнёра В.Захарава. Восенню мінулага года яны падпісалі кантракт з харэаграфічнай трупай адной з краін былой Югаславіі. Колькі часу танцавалі там, потым у музычным тэатры Растова-на-Доне. Сёлетняй восенню К.Фадзеева і В.Захараў вярнуліся ў тэатр.

Шмат цікавага можна сказаць і пра артыстычны лёс фей былой пастаноўкі. Закончыла сваю сцэнічную кар'еру Натэла Дадышкіліяні. Цяпер яна выкладае танец у Японіі. Людміла Ціткова, яшчэ адна фея, таксама скончыла сваю артыстычную кар'еру і цяпер выкладае танец у Германіі.

Таццяна Беранава, якая неўзабаве пасля той прэм'еры з'ехала ў Маскву, колькі сезонаў танцавала ў суседняй сталіцы, зрабілася лаўрэатам міжнароднага конкурсу. Потым вярнулася ў Мінск, дзе выконвала пераважна вядучыя партыі — Кітры, Зарэму, Кармэн, лэдзі Макбет. Нядаўна Беранава з'ехала ў Амерыку, а таму развіталася з Мінскам ізноў — хутчэй назаўсёды.

* * *

Але вернемся да апошняй прэм'еры «Спячай красуні», якая і была падставай для нашай размовы. Нагадаю цікавую акалічнасць. Калі ў нашай харэаграфічнай вучэльні ладзіліся фестывалі «Я люблю балет», дык падчас абмеркавання фестывальных праграм нехта са скептычна настроеных крытыкаў заўважыў: маўляў, што цікавага і актуальнага можа сённяшні глядач знайсці ў «Спячай красуні»? Архаіка, «нафталін», эстэтыка мінулага стагоддзя! (Тады яшчэ мінулага, а не пазамінулага!) Вядомы санкт-пецярбургскі крытык А.Сакалоў-Камінскі з лёгкай усмешкай заўважыў: «Дзіўна, але я не разумею, як роздум пра шчасце ці няшчасце, пра жыццё і пра смерць можа быць нецікавы і неактуальны...»

«Спячая красуня» была ўпершыню пастаўлена больш як 110 гадоў таму. Увогуле Марыус Іванавіч разам з Пятром Ільічом вынайшлі (а можа, зрабілі, нарадзілі?) трывалую і жыццяздольную мастацкую структуру, канструкцыю, якая аказалася мацней за стагоддзі. А таксама мацней за змены мастацкіх эпох, стыляў, павеваў моды... Брава! Нам бы навучыцца — так. Каб таксама — на стагоддзі...

Фота В.Майсяёнка.



Сцэна з балета «Спячая красуня».



Аўрора — Л.Кудраўцава.

Інсталяцыі Уладзіміра Вольнава

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

Творчасць Уладзіміра Вольнава шмат у чым сугучная мазаічна-цытатнай свядомасці мастака-постмадэрніста. Аднак, нягледзячы на шырокае кола творчых захапленняў, відаў і тэхнік, тэм і вобразаў, да якіх звяртаецца Уладзімір, ягоная асоба ў мастацтве выглядае даволі цэласнай — у першую чаргу, дзякуючы адметнай канцэптуальна акрэсленай жыццёвай пазіцыі, якая праз шматлікія вобразы-метафары, сімвалы і знакі знаходзіць адлюстраванне ў кожным з твораў і, дадаткова, у аўтарскіх тэкстах, што звычайна суправаджаюць персанальныя выставы мастака. Але, у адрозненне ад прыхільнікаў чыстага канцэптуалізму ў мастацтве, У.Вольнаў вельмі важным лічыць вобразнае спалучэнне ў сваіх творах інтэлектуалізму з эмацыйнасцю. Напэўна, дзякуючы гэтаму кампазіцыі мастака выклікаюць у гледача асаблівы давер, прыцягваюць, прымушаюць разважаць. А яшчэ, відавочна, таму, што намаляванае Уладзімірам Вольнавым часта з'яўляецца часткай ягонай уласнай біяграфіі, а значыць, не толькі асэнсавана розумам, але і сагрэта чуллівай душой творцы.

Пакінуты дом. Інсталяцыя, 1997.

Сям'я. Укрыжаваны. Інсталяцыя, 1997.

Неаднойчы, занепакоены лёсам віцебскіх храмаў, праблемамі захавання старой часткі горада, Уладзімір Вольнаў звяртаўся да гэтай тэмы ў сваёй творчасці. «Але калі б толькі стаўленне да архітэктуры было ў наш час бяздумна-бяспечным, было б яшчэ паўбяды, — заўважае мастак. — Віцебск сёння на апошнім месцы сярод абласных цэнтраў па колькасці зеляніны. Дый паглядзіце, якім жыццём жывуць у горадзе дрэвы. Загнаныя ў асфальт, у аўтамабільным чадзе, яны ўвесь час церпяць ад агрэсіі чалавека...»

Адна з першых інсталяцый У.Вольнава — «Памяці высечанага саду», выкліканая знішчэннем у горадзе вялікай колькасці шматгадовых дрэваў, — бачыцца своеасаблівым сімвалам укрыжавання прыроды чалавекам. Фрагмент спілаванага дрэва з сістэмай нацягнутых ніцяў з замацаванымі на іх кавалкамі знішчанага жывога арганізма ў экспазіцыі выставы выглядаў красамоўным абвінавачаннем здзейсненай гарадскімі ўладамі «акцыі». Блізкі да гэтай інсталяцыі па сімволіцы і асацыятыўнасці трыпціх «Памяці загубленых алей» (1996), у якім У.Вольнаў удала спалучыў тэхнікі калажу і асамбляжу. «Мастацкай мемарыялізацыі» ўдастоілася яшчэ адна сумная падзея: амаль адначасовае знішчэнне ў Віцебску дзвюх алей шматвяковых дрэў. «Безумоўна, старыя былі дрэвы, — пагаджаецца Уладзімір Вольнаў. — Лячыць бы іх, паставіць падпоркі. Але гэта патрабуе любові і ўвагі. Мы ўсе не вечныя на гэтай зямлі і жывём у непарыўнай сувязі з прыродай. Паглядзіце, што вакол нас: скрозь засмечаная прастора, сумныя і прымітыўныя паркі. Дрэвы — як і помнікі — сёння знаходзяцца ў сацыяльным асяроддзі, якое, на жаль, грэбуе сваёй гісторыяй і культурай... Знішчаецца спадчына, якая так і не здолела стаць сімвалам малой радзімы. Змрочны след у гісторыі горада пакінулі даўнія і зусім нядаўнія падзеі, якія, на жаль, нічому не вучаць народ... Вірус бездухоўнасці, абыякавасці, рабскай пакорлівасці пануе ў нашай дзяржаве...»

Адыход ад традыцыйных форм жывапісу і графікі, у якіх да пачатку 1990-ых пераважна працаваў У.Вольнаў, і зварот да інсталяцыі і асамбляжу быў даволі натуральным крокам для мастака. Сваю ролю тут, напэўна, адыграла і мастацкая адукацыя, атрыманая на факультэце дызайну Харкаўскага мастацка-прамысловага інстытута. Здольнасць бачыць у тым ці іншым прадмеце артаб'ект спрыяла асваенню новай палітры сродкаў выразнасці. Творы У.Вольнава ў 90-ыя ўсё часцей сталі нагадваць складаныя кампазіцыйныя структуры, якія спалучалі ў сабе элементы жывапісу, калажу, асамбляжу, аб'ёмнай пластыкі.



Інсталяцыя, што перажыла сапраўдны росквіт у 80-ыя гады на Захадзе, таксама прыцягнула ўвагу У.Вольнава сваёй стылістыкай і вобразнай мовай. Але зварот да інсталяцыі не быў проста данінай модзе ці формапошукавай самамэтай. Пераход ад звыклай двухмернасці карціннай плоскасці палатна да шматмерных часава-прасторавых кантынуумаў аб'екта раскрываў перад мастаком больш шырокую прастору для вобразнасці, насычанай эмацыянальна выразнымі пластычнымі сімваламі і знакамі рэальнага жыцця.

Трэба адзначыць, што і раней, напрыклад, у жывапісных нацюрмортах 70-ых гадоў, сімвалізм рэчаў быў прынцыпова важны для мастака. Менавіта з мэтай акцэнтуацыі сімвалічнай шматзначнасці рэчаў У.Вольнаў паварочваў прадметную плоскасць у сваіх кампазіцыях амаль паралельна карціннай. У 90-ыя гады мастак усё часцей выкарыстоўвае не выявы, а самі рэчы, уводзячы іх у канцэптуальна завершаную семіятычную прастору аб'ёмных кампазіцый. Духоўнасць, яскрава выражаны тэматызм, сацыяльная зарыентаванасць творчасці У.Вольнава захавалі яго інсталяцыі і асамбляжы ад нярэдкіх для гэтага віду мастацтва банальнасці і бессэнсоўнасці. Менавіта дзякуючы згаданым перавагам кампазіцыі Уладзіміра Вольнава, у адрозненне ад «ready-made» і твораў прадстаўнікоў традыцыйнага поп-арта, зусім не выглядаюць халоднымі і абстрагаванымі спараджэннямі так званай джанк-культуры. Рэчы, якія мастак выкарыстоўвае ў сваіх інсталяцыях, звычайна захоўваюць адбітак асобы іх былога гаспадара і своеасабліва прадстаўляюць зафіксаваную за імі прастору. І гэта выглядае натуральна, бо адна з функцыяў рэчы і ёсць функцыя прасторы[1].

Уладзімір Вольнаў ператварае рэчы ў сваіх асамбляжах і інсталяцыях у адзіны тэкст уласнага твора. Задача канцэптуальнай арганізацыі кампазіцыі для мастака прынцыпова важная, але выкарыстаныя ў кампазіцыі рэчы не вызваляюцца ад іх традыцыйных сэнсаў. Побытавыя рэчы ў інсталяцыях Уладзіміра Вольнава становяцца сувымернымі рэальнай прасторы жыцця і пры гэтым набываюць рысы сімулякраў-псеўдарэчаў, якія падмяняюць аганізуючую гістарычную рэальнасць пострэальнасцю, сціраюць межы паміж сапраўднасцю і ўяўленнем.

Інсталяцыя і асамбляж сталі для У.Вольнава найбольш дасканалым сродкам для адлюстравання тэмы духоўных разважанняў, пакутаў, пакаяння і, галоўнае, для перадачы характару створаных мастаком вобразаў.

Перабудова, што выявіла безліч «белых плямаў», як і працэсы беларусізацыі пачатку 90-ых, што сталі «момантам ісціны», глытком свежага паветра для свядомай часткі творчай інтэліген-

[1] Топоров В.Н. Пространство и текст // Семантика и структура. М., 1983. С. 234.
[2] Дэбрэй Р. Жыццё і смерць выявы // Культура. 1996. № 15. С. 16.
[3] Ортега-и-Гассет. Человек и Люди // Дегуманизация искусства. СПб.— М. С. 258.

Дух гневу. Змешаная тэхніка, рэльеф, 1999.



Паўночная вёска. Інсталяцыя (у цэнтры), 1997. Экспазіцыя ў Берліне.

цыі, акрэслілі шэраг новых тэматычных напрамкаў у творчасці Уладзіміра Вольнава.

Таталітарная дзяржава і асоба... Напэўна, так можна вызначыць асноўную тэму значнай часткі кампазіцый мастака, створаных у 1990-ыя гады. Але свядомасць творцы ўзрушвалі хутчэй не канкрэтныя падзеі палітычнай гісторыі, а жаданне асэнсаваць духоўныя і маральныя аспекты існавання чалавека ў краіне з таталітарным рэжымам. Акцэнтуючы ўвагу на трагедыі чалавека як асобы, як індывідуума, мастак не абмяжоўваецца простай канстатацыяй фактаў, але прымушае разважаць над гістарычнымі наступствамі тых ці іншых падзей, праблемамі сённяшняга дня.

Асамбляж 1992 года «Дзяцінства» гучыць як трагедыя цэлага пакалення, узгадаванага на патэтычна-ўзнёслых камуністычных ідэалах. Шматлікія вандроўкі па поўначы Расіі, дзе ў свой час у розных дзіцячых дамах выхоўваўся Уладзімір, уразілі мастака вялікай колькасцю закінутых, «мёртвых» вёсак, дапамаглі асэнсаваць увесь трагізм існавання сялянства ў савецкай дзяржаве. Прыніжанае і абрабаванае, скалечанае духоўна і маральна, пазбаўленае гонару гаспадара і уласніка, яно канчаткова згубіла сябе. Менавіта такім бачыцца сялянства і ягоны «Крыжовы шлях» у аднайменнай інсталяцыі У.Вольнава. У адрозненне ад вышэйназванай, трывожна-напружанай кампазіцыі, твор «Блеф» — своеасаблівая горкая іронія наконт аптымістычных планаў савецкай дзяржавы па «акультурванню вёскі».



Памяці высечанага саду. Інсталяцыя, 1991.

Калекцыя рэчаў народнага мастацтва, сабраная У.Вольнавым на поўначы Расіі, дапамагла мастаку вобразна арганізаваць інсталяцыю «Паўночная вёска». Простая драўляная канструкцыя з берасцянымі карабамі і самаварамі, размаляванымі прасніцамі і куфэркамі, посцілкамі і старымі фотаздымкамі выглядае як згублены ў прасторы сучаснай цывілізацыі архаічна-этнаграфічны востраў. У падобных творах змястоўная сутнасць аўтэнтычных рэчаў для Уладзіміра Вольнава аказваецца значна важнейшай за утылітарна-функцыянальную. Мастак прадстаўляе іх гледачу найперш як знакі часу, як фрагменты чалавечых лёсаў, увасобленыя ў пластычных формах.

Тэма насілля над асобай у часы сталінскага тэрору надзвычай выразна прадстаўлена ў кампазіцыі «Сям'я. Укрыжаваны» (1997). Мужчынскі і жаночы чаравікі ў гэтай інсталяцыі — нібыта апошнія словы развітання закаханых. Гэтыя «сляды» людзей, якія расстаюцца назаўсёды, набываюць асаблівае гучанне дзякуючы дзіцячаму чаравічку, што стаіць побач. Такі ракурс успрымання трагедыі перыяду сталінскіх рэпрэсій дапаўняецца надпісам, уведзеным у інсталяцыю: «Мы, дети страшных лет насилий, забыть не в силах ничего». Не меншы драматызм адчуваецца ў інсталяцыі «Памяці матуляў маёй вёскі», цэнтрам якой становяцца абраз і жаночая хустка.

Дый у сённяшняй рэчаіснасці Уладзімір Вольнаў не прымае ціску на асобу. І гэта натуральна, бо мастак заўжды знаходзіцца ў апазіцыі да ідэалогіі[2]. У інсталяцыях У.Вольнава прысутнічае актуальная сёння праблематыка: трагедыя Чарнобыля («Пакінуты дом»), недапраяўленасць нацыянальнай свядомасці беларусаў («Світанак, які зацягнуўся», «Пакутлівая вясна»).

Стылістыку мастацкай мовы Уладзіміра Вольнава апошніх гадоў немагчыма звесці толькі да выканання інсталяцый ці асамбляжаў, як і толькі да натурна-рэалістычнага адлюстравання тэмы ў станковых жывапісных і графічных кампазіцыях. Нярэдка мастак звяртаецца да рэльефу («Дух гневу»), абстрактных кампазіцый, змешаных тэхнік...

«Сёння цяжкі і смутны час», — з жалем кажа Уладзімір Вольнаў. Але надзея на прасвятленне людскіх душ, на суд сумлення, на пазбаўленне Беларусі ад знакаў цёмных сіл не пакідае мастака. Інакш жыць проста немагчыма, бо мы не можам выбраць сабе ні стагоддзя, ні сусвету. «Жыць, ці, што тое самае, — быць чалавекам, — не прадугледжвае падрыхтоўкі, папярэдніх спробаў»...[3]

Ад кепскіх успамінаў, пакутлівых развагаў, цяжкіх пачуццяў і думак памяць звычайна імкнецца пазбавіцца як мага хутчэй. Так і душа мастака імкнецца да гармоніі і святла. І таму з'яўляюцца на свет такія кампазіцыі, як «Вэртанне анёла». Дэкларуючы, што ўсё лепшае ў яго ўжо ў мінулым, Вольнаў, тым не менш, не губляе спадзяванняў стаць у мастацтве і ў жыцці «птушкай вольнаю». Спадзяецца — і малюе «Чалавека, які ляціць над безданню»...

Каралёва — каралева

Дзіяна СТЭЛЬМАХ





«Тры салаўі, дом 17». Ната. 1957 г.

«Не верце цішыні». Ева Васільеўна. 1958 г.

Напрыканцы стагоддзя слаўны юбілей адзначыла Кацярына Мікалаеўна Каралёва. Яна — з кагорты першых тюгаўскіх акцёраў. 17 кастрычніка 1955 года была залічана ў трупу Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача з акладам 830 руб. у месяц (у моладзі, што прыйшла з інстытута, было 600 руб.). К.Каралёва да таго часу ўжо мела багаты сцэнічны вопыт. У 1940 годзе яна скончыла вучылішча Тэатра імя Массавета і працавала ў маскоўскіх тэатрах — абласным вандроўным, потым у Франтавым тэатры пры ВТО (1943–1945 гг.), Тэатры транспарту, а пасля, з 1947-га, на працягу пяці гадоў у Даўгаўпілскім рускім драматычным тэатры ў Латвіі.

Сапраўднае імя Каралёвай — Кацярына, але ў тэатры яе ўсе звалі Ксанай. Артур Вольскі ўспамінае, як гэта адбылося. Неяк на сустрэчы з моладдзю ён, тады малады драматург, адданы сябра тэатра, прадстаўляючы Каралёву, выпадкова назваў яе Ксанай. Так гэта імя за ёй і замацавалася.

Дэбютавала К.Каралёва ў ТЮГу, так бы мовіць, адразу ў дзвюх ролях: гімназісткі Нэлі Ляшчынскай («Як гартавалася сталь» паводле М.Астроўскага) і Надзеі Маркаўны, маці галоўнага адмоўнага героя Сяргея Цяраева («Каханне Ані Бярозкі» У.Пістоленкі). Апошняя і вызначыла яе далейшы лёс характарнай актрысы на так званыя ўзроставыя ролі.

Прыродная вытанчанасць, нават некаторая тэатральнасць і ў жыцці, гумар К.Каралёвай натуральна клаліся на яе сцэнічныя вобразы. У камедыі «Тры салаўі, дом 17» Д.Дабрычаніна (1957) яна бліскуча сыграла ролю Госпы-Наты, дзе паўстала перад гледачамі адразу ў трох іпастасях: як дачка няўрымслівага дзеда Богі, жонка маўклівага мужа Драгішы і маці закаханай Любіцы. Вось дзе ў поўную меру яна абыгрывала свой мудры жыццёвы гумар! У ролі Евы Васільеўны («Не верце цішыні» І.Шамякіна, 1958) вельмі праўдзіва, шчыра і адкрыта раскрывала складаныя пачуцці сваёй гераіні: яе душэўныя пакуты за дачку і страх, нянавісць да былога мужа, які стаў шпіёнам.

Калі праглядаеш асабовую справу К.Каралёвай, ва ўсіх яе службовых творчых характарыстыках нязменна адзначаецца добры тэмперамент, гумар, вялікае сцэнічнае майстэрства. Не пазбаўленая пачуцця гонару на сцэне і ў жыцці, яна ўдала спалучала акцёрскія і прыродныя якасці, што і дазваляла ёй ствараць яркія, сакавітыя вобразы.

Артыстычна была сыграна ёю Анна Андрэеўна («Рэвізор») — ну чыста гогалеўская гараднічаха, здаецца, менавіта такая, якая напісана аўтарам: манерная, недалёкая, з прэтэнзіяй на высакародства, якая строіць з сябе даму з вышэйшага

свету. Гэта была класічная гараднічыха ў класічным «Рэвізоры».

А ці можна забыць яе Эльзевіру Рэнесанс з «Клапа» У.Маякоўскага? Які гратэскавы вобраз ствaрала актрыса, якое было дакладнае адчуванне жанравай (гратэскавай) прыроды ўсяго спектакля! Бадай, самая яркая ў спектаклі была сцэна вяселля Эльзевіры Рэнесанс і Прысыпкіна. Каралёва — Эльзевіра Рэнесанс амаль бясслоўна (у яе ўсяго некалькі фраз) перажывала і пражывала ўсё, што адбывалася на вяселлі, вельмі натуральна, вельмі трапна на ўсё рэагавала.

В.Іваноўскі, загадчык кафедры Беларускай акадэміі мастацтваў, на той час студыец тэатра, які сам удзельнічаў у спектаклі, успамінае: «Сцэна вяселля была вырашана як калейдаскоп персанажаў-масак, гэткае квітнеючае, махровае духоўнае мяшчанства, у цэнтры якога была Эльзевіра Рэнесанс. Яна — нібыта квітнеючая ружа ў гэтым папяровым мяшчанстве. Знешне яна выглядала як лялька: круглыя вочкі, румяныя шчочкі і вялікі кветкападобны рот. Размаляваная лялька на вяселлі, але гэта не ўтрыравалася, хоць захаванне маскі на твары ўвесь час чыталася вельмі выразна. Ствараўся надзвычай ёмісты характар, у якім было ўсё: тут і амаль кустодзіеўская прыгажуня (нагадвала аголенае плячо) і ў той жа час шарж на яе, і капрызлівае дзяўчо (хоць не гераіня не мела ўзросту), адчувалася і яе гіпертрафаванае змаганне за сваё жаночае шчасце; яна ўспрымалася як драпежны звярок, які стаіць на варце ўласных інтарэсаў (яна ж манікюрка і касірка ў цырульні)».



«Рэвізор». Анна Андрэеўна. 1960 г.

Цікава, што К.Каралёва — здавалася б, чыста руская актрыса, якая нарадзілася ў г. Скопін Маскоўскай вобласці, прыйшла з рускай сцэны, — была заўважная і ў нацыянальным рэпертуары. У спектаклі «Над хвалямі Серабранкі» І.Козела яна з сакавітым гумарам ствaрыла жывы, арыгінальны беларускі народны характар. Актрыса пераканаўча паказвала, як бестурботная Зося, нязлосная аматарка папляткарыць, калі здарылася няшчасце з яе мужам кавалём Ціхонем, ператваралася ў клапатлівую, ласкавую жонку і гаспадыню. А ў спектаклі «Папараць-кветка» І.Козела К.Каралёва сыграла беларускую сялянку Марылю.

А колькі вобразаў маці ствaрыла актрыса за больш як 20 гадоў работы ў тэатры! Звычайна гэта былі эпізадычныя ролі, тым не менш яны запаміналіся. Яна была адразу пазнавальная. У яе выпрацаваліся свае прыёмы, меліся свае прыстасаванні. Здавалася б, такія аднолькавыя, і разам з тым яны былі заўсёды непаўторныя, індывідуальныя. Вось некалькі экзальтаваная Ніна Гаўрылаўна ў спектаклі «Вялікі канспіратар» А.Кузняцова, ці ваяўнічая маці Ігара ў спектаклі «Дзяўчынка і красавік» Т.Ян, ці...

Зусім невялічкі эпізод у яе быў у спектаклі «З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна. Але, як успамінае загадчык трупы К.Малюціна, калі неяк зайшла размова пра аднаўленне спектакля, рэжысёр М.Шыйко, давеаўшыся, што К.Каралёва ўжо не працуе ў тэатры, сказаў: «А хто ж так ручкай зробіць?» Ён не ўяўляў больш нікога ў гэтай ролі, бо хто ж зможа карагод, што рухаецца ў адзін бок, гэтак павярнуць у іншы? А К.Каралёва (маці Ларысы) так натуральна гэта рабіла, што адчувалася разбуральная сіла характару яе гераіні.

К.Каралёва іграла даволі шмат (працавала ў тэатры да ліпеня 1977 года). Прыгадаем такія яе ролі, як Кіра («Па закліку сэрца» М.Анава і Я.Штэйна), Тука («Юныя мсціўцы» А.Гутковіча і У.Хазанскага), пані Завальска («Любіць — не любіць...» Т.Кажушніка), Тамара Цімафееўна («Няроўны бой» В.Розава), Усціння Навумаўна («Свае людзі — паладзім» А.Астроўскага), Маці («Малыш і Карлсан, які жыве на даху» паводле А.Ліндгрэн), Каваліха («Адчыніце, казляняткі!» П.Макаля), Алена Ігнатаўна («Юнацтва рыцара» В.Зуба), Кума («Казачны домік» М.Стэгліка).

У К.Каралёвай, як заўважыла Л.Барташэвіч, яе «дачка» на спектаклі «Любіць — не любіць...», былі арыгінальныя пяшчотныя інтанацыі, яны абвалаквалі партнёра, зачароўвалі яго. Яна ніколі не іграла прасталінейна, заўсёды захоўвалася падтэкст. І нават калі роля не адпавядала (ці не зусім адпавядала) яе індывідуальнасці, знаходзіла спосаб, каб падстроіць яе пад сябе. Так было і са Старой з «Пушкінскіх казак». Актрыса Ж.Друцкая і загадчык рэквізітарскага цэха Р.Ступакова прыгадалі, што Старая Каралёвай была як бы не з гэтага свету, такая вялікасная, ганарлівая, уладная. Яе і старой цяжка было назваць, бо надта ўжо вытанчаная, прыгожая. І нават з разбітымі ночвамі яна была больш лагодная ў параўнанні з іншымі выканаўцамі ролі. «Я любіла, — сказала Р.Ступакова, — калі іграла Каралёва».

У «Пушкінскіх казках» Старая толькі на момант станавілася Каралевай (дакладней — Царыцай). Сапраўдных каралеў актрыса сыграла ў казках «Алавяныя пярсцёнкі» Т.Габэ і «Цудоўная дудка» В.Вольскага. Асабліва прыкметнай была яе амаль што бясслоўная Каралева з «Цудоўнай дудкі». Яна добра пасавала каралю Дурымонту і была вельмі да пары сваім капрызлівым дочкам і фанабэрыстым сынам. Цікава, што калі я запыталася ў К.Малюцінай і А.Вольскага пра іх уражанне, якая ж была актрыса ў гэтай ролі, яны ў адзін голас адказалі: «Каралёва была каралевай».

А на заканчэнне прыгадаю жартоўны вершык А.Вольскага, прысвечаны ёй:

«Глянеш справа,
Глянеш злева:
Каралёва — Каралева!
Хай сабе ляцяць, імчацца
Нестрыманыя гады, —
Мы жадаем заставацца
Каралевай назаўжды!»

Фота з архіва тэатра.

Сганарэль у сармацкім абліччы

(Да 250-годдзя пастаноўкі «Доктара па прымусу» Ж.Б.Мальера ў адаптацыі Ф.У.Радзівіл)

Жанна НЕКРАШЭВІЧ

Княгіня Францішка Уршуля Радзівіл, стваральніца прыдворнай сцэны ў Нясвіжы і складальніца яе асноўнага рэпертуару, распачала сваю драматургічную творчасць, мяркуючы па ўсім, у 1746 годзе. Першыя яе п'есы, надзвычай стракатыя ў жанрава-стылявых адносінах, не задавальнялі, напэўна, мастацкіх густаў адукаванай і вытанчанай жанчыны. Магчыма, адчуваючы патрэбу ў навучанні драматургічнай тэхніцы, нясвіжская аўтарка звяртаецца ў 1749 годзе да найлепшага з яе пункту гледжання узору — камедый Жана Батыста Мальера.



Такі выбар княгіні быў невыпадковы. Безумоўна, яна добра ведала ўсю французскую драматургію XVII ст., у тым ліку творы Карнэля і Расіна, аднак для культуры Рэчы Паспалітай XVIII ст. неўласціва была панурая афарбоўка: сярод жанраў прыгожай славеснасці не былі шырока прадстаўлены ні элегіі, ні трагедыі, ні нават гераічныя або гістарычныя паэмы, як у XVII стагоддзі. Лёгкі гумар, весялосць і галантнасць былі тымі рысамі, якія вызначалі пераважную большасць тагачасных твораў, прызначаных для эліты. Княгіня Радзівіл не адступае ад гэтай агульнай тэндэнцыі ў сваёй творчасці, таму, маючы выдатны густ, робіць стаўку на лепшага з камедыёграфаў XVII стагоддзя — Мальера.

На магнацкай сцэне Рэчы Паспалітай камедыі «пана дэ Мальера» ставіліся ў польскіх перакладах з часоў Яна Казіміра, сярод іх — «Уяўны раганосец», «Урок жонкам», «Каханне — лекар», «Мешчанін у шляхецтве», «Смешныя манерніцы». Аднак пераклады гэтыя ў XVII — пачатку XVIII ст. не друкаваліся, не было таксама ў XVIII ст. польскіх выданняў камедый Мальера ў арыгінале. Значыць, Ф.У.Радзівіл магла карыстацца толькі французскімі выданнямі п'ес камедыёграфа і, відаць, не была знаёмая ні з адным польскім перакладам яго твораў. Першыя рускамоўныя пераклады-перарoбкі мальераўскіх камедый з'явіліся ў пачатку XVIII ст., аднак толькі ў 1757 г. пераклады некаторых твораў Мальера на рускую мову выходзяць з друку. Фактычна княгіня Радзівіл была першаадкрывальніцай мальераўскай камедыйнай спадчыны на землях усходніх славян.

Першапачаткова камедыі Мальера ставіліся на нясвіжскай сцэне ў арыгінале: пастаноўкі гэтыя адбываліся ў якасці заняткаў па тэатральнаму мастацтву для кадэтаў Рыцарскай акадэміі — ваеннай навучальнай установы, заснаванай князем Міхалам Казімірам «Рыбанькам». Магчыма, захаваная артыстычнымі поспехамі навучэнцаў, а таксама рэжысёрскай дзейнасцю Я.П.Фрычынскага, княгіня сама бярэцца за перакладчыцкую справу.

На сцэну нясвіжскага прыдворнага тэатра Ф.У.Радзівіл увяла французскага камедыёграфа адной з нязначных яго п'ес — пастаральнай камедыяй-балетам «Цудоўныя каханкі». Гэты твор, напісаны Мальерам па загаду караля, не меў ніякага ўздзеяння на сапраўдны напрамак усёй творчасці Мальера. Між тым такі выбар цалкам вытлумачальны для княгіні Радзівіл, якая сама пачала сваю драматычную творчасць у 1746 годзе з камедыі пастаральнага кшталту «Дасціпнае каханне». Аднак на працягу 1751 і 1752 гг. Ф.У.Радзівіл праходзіць сапраўдную школу камедыйнага майстэрства, сведчанне таму — камедыі «Распуснікі ў пастцы» і «Суддзя, пазбаўлены розуму». Два гэтыя ўсходнія фарсы з прысутнасцю ў іх элементаў камедыі dell`arte яўна адрозніваюцца ад першых драматычных спроб княгіні 1746–1749 гг. У гэтай розніцы густаў можна знайсці пэўны прагрэс, яўны пераход ад рыхлай структуры да больш дакладнай, строгай. Таму нядзіўна, што пасля першай спробы адаптацыі камедыі Мальера ў 1749 г. паэтка вярнулася да гэтага аўтара ў 1752 г. ужо на новым узроўні, зрабіўшы значны крок наперад у яго разуменні: у якасці ўзору яна выбрала яго фарсы.

Першай была перапрацавана камедыя «Смешныя манерніцы», другой — «Доктар па прымусу». Камедыйная фігура Доктара-шарлатана была адной з найбольш папулярных у польскім і беларускім фальклоры, гэта быў таксама вядомы персанаж батлейкі і камедыі dell`arte. І радзівілаўская інтэрпрэтацыя папулярнага сюжэта, у аснове якога — старажытнае французскае фаблье XVIII стагоддзя, стала першым узорам яго апрацоўкі ў нацыянальнай літаратурнай драме эпохі барока. Прэм'ерная пастаноўка п'есы адбылася ў Нясвіжы 23 лістапада 1752 года.

У пераліку дзеючых асоб імёны амаль не зменены ў параўнанні з арыгіналам, толькі Sganarelle пазначаны як Skanarel, Jacgueline як Jakobina (часам у тэксце — Jakobinka), а Thibaut — як Thibet (у тэксце — Thibo або Thybo). У тэксце п'есы згадваецца таксама Horace, які хоча ажаніцца з Люсіндай; княгіня называе яго Horacy. У цэлым нясвіжская аўтарка амаль даслоўна і дасканала перадае тэкст арыгінала — гэта пры тым, што мальераўскай прозе адпавядаюць вершы ў п'есе княгіні.

Звяртаюць на сябе ўвагу некаторыя моўныя асаблівасці радзівілаўскай адаптацыі — у прыватнасці тое, што пісьменніца імкнецца надаць свайму твору мясцовы каларыт. Вось чаму яе Сганарэль гаворыць, што ён дасканала робіць вязанкі «з сасновых дроў», у той час як мальераўскі герой, не ўдакладняючы гатунку драўніны, гаворыць, што ён «гандляр дровамі». Цана вязанак дроў у п'есе Мальера — «дзесяць су за сотню», у Ф.У.Радзівіл — «сто за дзесяць грошаў», прычым Сганарэль заяўляе, што не згодны і «шэлега саступіць». У другой сцэне другой дзеі Жакліна прыгадвае гісторыю, як

«кум П'ер аддаў сваю дачку Сіманету за тоўстага Фаму толькі таму, што ў яго вінаграднік на чвэрць большы, чым у маладога Рабэна». Ф.У.Радзівіл замяняе імёны і падае гэтую гісторыю наступным чынам:

Так і наш Пётр прасватаў дачку сваю Зоф'ю
За Тамаша з-за маёнтка, і яна цяпер кепска з ім жыве,
Бо сама сардэчна кахала Вайцеха.

Вінаграднік як неактуальная для Рэчы Паспалітай рэалія ў адаптацыі не згадваецца, а бедная Зоф'я ад такога жыцця, па словах паэткі, «збляднела, нібы саламяная страха», у той час як французская Сіманета параўноўваецца з айваю: «стала жоўтая, як айва». Напрыканцы сваёй тырады Жакліна, папракаючы Жэронта, гаворыць: «... я б для сваёй дачкі прыбытак ад усёй Босы прамяняла б на добрага ды каханага мужа». Ф.У.Радзівіл апускае незнаёмую назву французскай ракі з плоднымі далінамі і пра магчымага жаніха Люсінды гаворыць так: «Няхай будзе ўбогі, абы быў ладны».

У трэцяй сцэне трэцяй дзеі ў рэпліку Жакліны-Якабіны княгіня ўводзіць народную прыказку, эквівалент якой адсутнічае ў арыгінале. Параўнаем. Мальер: «Нічога не зробіш, пане, гэта мне за грахі, што ўжо каму наканавана». Ф.У.Радзівіл:

«За грахі мае кара, хоць я і пакутую:
Мусіць там пасвіцца каза, дзе прывязана».

Пры перадачы эмацыянальных лаянкавых эпітэтаў княгіня спрабуе знаходзіць польскія эквіваленты, імкнучыся да слоўнай выразнасці. Замест французскага «вар'ят» радзівілаўская Марціна ўжывае беларускае «дурань», замест «распусніца» ўжываецца выраз «распусная малпа». Паводле п'есы княгіні, Сганарэля з Марцінай распісаў не «рагаты натарыус» (як у Мальера), а «пісар», што заключыў шлюбны «кантракт». У канцы першай сцэны першай дзеі радзівілаўскі Сганарэль, пабіўшы жонку, робіць філасофскую выснову:

«Вось на ліхіх добры спосаб: біццём супакоіць
Муж жонку — і тым пачуцці сэрца свайго падвоіць»;

мальераўскі ж герой у адпаведным эпізодзе проста заўважае: «Што ж, інакш цябе не супакоіш».

Калі ў канцы другой сцэны мальераўскі Сганарэль ужывае французскае выслоўе «Свае сабакі грызуцца — чужая не ўмешвайся», то нясвіжская паэтка прыводзіць польскі эквівалент: «... паміж дрэвам і галінкай // Нельга класці пальца, бо скура ўраз зашчэміцца». Увогуле радзівілаўскі Сганарэль яўна пераўзыходзіць мудрасцю і дасціпам свайго французскага прататыпа. Так, угаворваючы Марціну памірыцца, герой Мальера без усялякіх тлумачэнняў намагаецца загладзіць сваю віну, адмахваючыся фразай: «Няма пра што гаварыць». Радзівілаўскі герой прыдумвае больш пераканальную версію: «Гэта ж удары кахання!». Адпаведна і Марціна не толькі не згаджаецца памірыцца, а тлумачыць прычыну сваёй адмовы: «...бо я трывалая ў гневе».

Ёсць падставы меркаваць, што ў адаптацыі Ф.У.Радзівіл пэўным чынам адбілася народная драматургічная канцэпцыя «Доктара па прымусу». Калі мальераўскі Валер шукае цудоўнага доктара паўсюдна, не згадваючы канкрэтных адрасоў, то радзівілаўскі герой заўважае:

«Часам у подлай халупе хаваюцца лекары,
Што лечаць не парашком, але спагадай».

Крыху далей, у размове з Марцінай, ён гаворыць: «Трэба нам...// доктара, хоць прастака», бо, на яго думку, «...часам у простым стане // Лепшы трапіцца медык, абы меў стараннасць». Гэты дэмакратычны матыў цалкам адсутнічае ў арыгінале.

Некаторыя даследчыкі найбольш удалым прыкладам адаптацыі ў гэтай п'есе лічаць песню Сганарэля. Сапраўды, роўны пяцідкладовік дасканала ўзнаўляе рытмічны строй народнай застольнай песні:

Слодыч адзіную
Ў пляшцы знайду я.
Міла мне ў гаю,
Лык, лык, лык — маю.
З радасцю велькай —
З поўнай бутэлькай
Заўжды хай буду,
Хай не пазбуду!
Мая каханка —
Поўная шклянка!
Як апусцееш —
Зніякавееш.

(Пераклад Ж.Некрашэвіч.)

Гукапераймальнае французскае слова «glougloux» у чацвёртым радку аўтарка замяняе мясцовым адпаведнікам, надаўшы яму іншае гучанне: «лык, лык, лык» (у арыгінале — «lyk, lyk, lyk»). Перад тым як спяваць песеньку, радзівілаўскі Сганарэль заўважае: «Для таго звычайна голад сцішваецца, хто ў ім песеньку спявае»; падобны выраз, які набліжаецца да народнага асэнсавання мастацтва, адсутнічае ў арыгінале. Магчыма, гэтая рэпліка адлюстроўвае нейкія батлеечныя асацыяцыі, якія, напэўна, міжволі пранікалі ў п'есу княгіні.

Ф.У.Радзівіл падкрэслівае камічнасць свайго героя, якую адразу ж адчувае любы чалавек. Так, калі Лука гаворыць Валеру: «Здаецца мне, ён яе вылечыць», то радзівілаўскі герой называе прычыну сваёй упэўненасці:

«... маю пэўную надзею,
Што панна наша хутка са смеху акрыяе».

Другі раз для стварэння камізму ў эпізодзе «абследавання» хворай (сцэна чацвёртая ў Мальера, шостая — у княгіні) Ф.У.Радзівіл уводзіць дадатковую заўвагу Сганарэля, якая ілюструе яго страшэнную неадукаванасць. Так, даведаўшыся, што Люсінда мае частыя болі, ён заўважае:

«Тым лепш; гэта добры знак, боль у такім слабым стане
Церпіць залішні параксізм...»

Княгіня выдатна зразумела фарсавую прыроду мальераўскага вобраза, які ўвогуле стаіць асобна ў творчасці французскага драматурга, бо па свайму агульнаму абліччу і тэмпераменту Сганарэль з «Доктара па прымусу» адрозніваецца ад герояў шэрага мальераўскіх камедый, якія носяць тое ж імя, і набліжаецца хутчэй да Маскарыля, героя трох першых камедый Мальера, у тым ліку і «Смешных манерніц».

Ф.У.Радзівіл, перакладаючы французскі тэкст, імкнецца, тым не менш, выкарыстоўваць усё багацце польскай мовы. Так, у эпізодзе заляцання Сганарэля да карміліцы сустракаем гульню слоў:

«О, прывабная аздоба дому, каханая мамачка,
Тваё мамчарства пануе над маім доктарствам;
Мамачка, мамуленька, да твайго мамчэння
Я прынік, як рабаўнік, закуты ў ланцугі вязніцы».

Каламбурнасць, ужытая паэткай, яшчэ больш узмацняе камізм, і ў даным выпадку княгіня яўна пераўзыходзіць французскага драматурга ў майстэрстве слоўнай эквілібрыстыкі. Дарэчы, у справе «мамчарства» жанчына-паэтка, натуральна, праяўляе большую дасведчанасць. Так, калі мальераўскі Сганарэль гаворыць: «Лекар павінен аглядаць саскі карміліц», то радзівілаўскі «доктар» ведае нават, на што ён павінен звярнуць увагу: «...ці густое кармленне, ці дае малако наедак».

Адзін з самых камічных маналогаў Сганарэля — яго макаранічная «прамова на лаціне». Перапрацоўваючы вершам мальераўскую прозу, паэтка захоўвае нязменнымі лацінізмы ў пачатку кожнага радка; апошнія словы дзеля рыфмы і памеру яна падбірае самастойна. На працягу ўсёй гэтай «прамовы» Ф.У.Радзівіл ужывае толькі лацінскія словы, у той час як Мальер перамяжоўвае іх з французскімі, імітуючы пераклад. Параўнаем:

Мальер: «Cabricias arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo, haec musa, la muse, bonus, bona, bonum. Deus sanctus, estne oratio latinas? Etiam, oui. Quare? Pour quoi? Quia substantivo, et adjectivum, concordat in generi, numerum, et casus»; Ф.У.Радзівіл: «... kabricias arcitura:

Sengulariter nominativo haec vulnera
Contrario pluviat, substantivo est sfera,
Quatre? Quia concordat in genere & numerum,
Est ne oratio Latinas, facit stupide operum».

Нясвіжская аўтарка пры перадачы гэтай «вучонай» прамовы не імкнецца да поўнай бессэнсоўнасці: у адрозненне ад Мальера, яна стварае не гукавы, а сэнсава-інтанацыйны камізм. Так, апошні радок, хоць без правільнай граматычнай афармленасці, можа быць перакладзены як: «Гэта не прамова на лаціне, яна ўтварае вар'яцкі твор». Словы ж «haec vulnera contrario pluviat» можна зразумець прыкладна так: «гэтая хвароба працякае згубна». Напэўна, княгіня арыентавалася на слухачоў, якія добра ведалі лацінскую мову і маглі ацаніць дасціпны розум і іронію аўтаркі. Акрамя таго, у «макаранічнай прамове» Сганарэля бездакорны дагэтуль трынаццацікладовік раптам збіваецца на неўрэгуляваную рытмічна рыфмаваную прозу. Такі чыста слыхавы эфект павінен быў лішні раз падкрэсліць неверагодную (і гэтым камічную) неадукаванасць Сганарэля.

Радзівілаўскі Сганарэль у многіх выпадках перавышае інтэлектуальна свайго мальераўскага прататыпа. Так, у дзевятай сцэне другой дзеі мальераўскай камедыі на словы Леандра аб тым, што ён здаровы, «доктар па прымусу» рэагуе так: «Калі вы здаровы, дык якога д'ябла вы мяне пра гэта не папярэдзілі?» Ф.У.Радзівіл прымушае Сганарэля знайсці апраўданне сваёй памылцы: «Я зразумеў, што ты хворы, па слабой тваёй міне». У наступнай сцэне, разважаючы аб нечаканым сваім пераўтварэнні, радзівілаўскі Сганарэль усё ж такі не збіраецца працягваць медыцынскую практыку, як мальераўскі, і ў гэтым таксама праяўляе больш жыццёвай мудрасці.

Пры перапрацоўцы мальераўскай сцэны размовы Сганарэля з селянінам Тыбо і яго сынам Перэнам (акт III, сцэна 2) паэтка ўжывае мясцовы каларыт як пры перадачы імёнаў і рэалій, так і ў самой мове персанажаў. Так, пры захаванні мужчынскіх французскіх імёнаў Ф.У.Радзівіл змяняе жаночае Parette на Paretka. Мальераўскі вясковы аптэкар названы княгіняй «наш аптэкар з вёскі недалёкай». Ужыванне беларускай лексемы «вёска», магчыма, служыла намёкам для гледачоў на нейкую канкрэтную асобу. Замест «дванаццаці экю» радзівілаўскі Тыбо выдаткаваў на лекі «дванаццаць талераў». Адрозніваецца і склад лекаў: у Мальера гэта «прамыванні, шпанскія мухі, фігстуры з гіяцынту ды сардэчныя наліўкі»; у Ф.У.Радзівіл — «алкермес, тызана, парашкі, розныя плястры». У наступнай сцэне паэтка дапаўняе спіс лекавых траў: у Мальера — «рэвень, крушына, александрыйскае лісце», у княгіні — «рэвень, касія, кмін і мята».

Пры перадачы «зашыфраванай» парады Сганарэля Леандру княгіня выкарыстоўвае макаранічную мову — прыём, адсутны ў арыгінале; пры гэтым аўтарка праяўляе выключнае майстэрства пры стварэнні камічнага дыялога:

Мальер: «Што да мяне, то я прапаную даць хворай добрую дозу ачышчальных уцёкаў, змяшаных з дзвюма драхмамі шлюбных пілюляў»; Ф.У.Радзівіл:

«Вазьмі дзве драхмы ўцёкаў, распусці ў спрытных нагах
Унцыю матрымоніі ў дзвюх свежых пілюлях,
Хапантас, уцякантас, а потым шлюбантас,
Хутка наладжвай справу, каб не было злавінтас».

Як заўсёды, аўтарка імкнецца рэтушаваць куртуазна-авантурныя матывоўкі кахання ў адносінах да сваіх герояў. Вось чаму ў сёмай сцэне трэцяй дзеі яна апускае рэпліку Сганарэля «Гарачая кроў бунтуе маладыя галовы», прамоўленую ў адказ на словы Жэронта: «І трэба ж было ёй гэтак закахацца ў гэтага Леандра!». Нават у межах фарса Ф.У.Радзівіл імкнецца падкрэсліць высокую духоўную прыроду любоўнага пачуцця, якое, на яе думку, фарміруецца не толькі пад уплывам «гарачай крыві».

Варта ўспомніць тут пра ідэйна-мастацкую дамінанту драматургічнай творчасці княгіні — апалогію і ўзвелічэнне жанчыны. У шостай сцэне трэцяй дзеі перапрацоўкі «Доктара па прымусу» Сганарэль становіцца выразнікам адной з галоўных праблем аўтарскай маральна-этычнай сістэмы. Так, у Мальера галоўны герой задае вузкае пытанне: «Каго лягчэй вылечваць — мужчын ці жанчын?». Нясвіжская ж паэтка пераасэнсоўвае фразу з арыгінала ў глабальным плане: «Чыя натура ў свеце перавагу мае?». Сапраўды, гэта адно з самых актуальных для яе пытанняў, і ўсёй сваёй творчасцю яна імкнецца даказаць вышэйшасць «жаночай натуры». І, магчыма, маючы на ўвазе менавіта гэты, а не які-небудзь іншы аспект яе творчасці, можна адказаць на пытанне, што паўплывала на падбор мальераўскіх п'ес для перапрацоўкі. Ва ўсіх трох камедыях прадстаўлены яскравыя жаночыя вобразы — як адмоўныя, так і станоўчыя. Нават ў перапрацоўку вясёлага фарса «Доктар па прымусу» Ф.У.Радзівіл здолела ўвесці свой улюбёны матыў жаночай вернасці. Так, калі мальераўская Жакліна на прапанову Сганарэля здрадзіць мужу адказвае: «Па праўдзе кажучы, іншая на маім месцы ўжо даўно б яго правучыла», то радзівілаўская Кабіна гаворыць з пачуццём уласнай годнасці:

«Праўда, што яго інтарэсы мяне зусім не хвалююць,
Але размова для мяне тут ідзе толькі з гледзішча
гонару і душы».

Нельга не заўважыць агульнага росту драматургічнай культуры Ф.У.Радзівіл на яе «мальераўскім» шляху. Пачаўшы з перапрацоўкі прыдворнай камедыі пастаральнага кшталту, праз фарсава-сатырычных «Смешных манерніц» яна прыйшла нарэшце да «Доктара па прымусу» — камедыі, якая грунтуецца выключна на камізме сітуацыі. На вялікі жаль, плён паэтычна-перакладчыцкай дзейнасці княгіні Радзівіл застаўся незаўважаным яе сучаснікамі, і гэта пры тым, што княгіня Радзівіл першая ўвяла ў нашу драматычную літаратуру творы Мальера! Няма згадкі пра мальераўскія адаптацыі княгіні і ў кнізе Т.Барысавай «Мальер на беларускай сцэне» (Мінск, 1972).

Думаецца, мальераўская спадчына ў творчасці Ф.У.Радзівіл заслугоўвае да сябе ўвагі з боку даследчыкаў гісторыі айчыннага мастацтва. Заслугоўвае хоць бы таму, што п'есы Ф.У.Радзівіл, у якіх яна наследуе Мальеру, нельга назваць перакладамі. Найбольш дакладна, на нашу думку, ахарактарызаваў тып даных перапрацовак польскі вучоны М.Шыйкоўскі, назваўшы іх свабоднымі парафразамі, якія неаднаразова змяняюць сюжэт і форму арыгінала. Пры гэтым Ф.У.Радзівіл выпрацавала сваю арыгінальную методыку адаптацыі: не акрэсліваючы нідзе выразна, што дзеянне п'есы адбываецца ў Рэчы Паспалітай, княгіня ўнушае гледачам гэтае ўражанне з дапамогай адпаведных змен у арыгінальным тэксце. Мясцовы каларыт — адна з найбольш вызначальных рыс мальераўскіх адаптацый Ф.У.Радзівіл. Пазней гэтую методыку, выпрацаваную нясвіжскай аўтаркай, будзе выкарыстоўваць М.Цяцерскі пры стварэнні свайго славутага «Доктара па прымусу».

Сімвал нашай нязломнасці

Вобраз Рагнеды ў графіцы, жывапісе, скульптуры...

Святлана МАНЬКО-РАДКЕВІЧ



Мініяцюра з Радзівілаўскага летапісу. XV ст.

РАГНЕДА РАГВАЛОДАЎНА (слав. імя Гарыслава, ?–1000), полацкая князёўна. Дачка полацкага князя Рагвалода, жонка вялікага князя кіеўскага Уладзіміра Святаславіча, маці вялікага князя кіеўскага Яраслава Мудрага і полацкага князя Ізяслава Уладзіміравіча. Паводле летапісаў, адмовілася ад шлюбу з наўгародскім князем Уладзімірам, які потым, у 980 годзе, захапіў Полацк, забіў яе бацьку і двух братоў, прымусова ўзяў за жонку. Пасля свайго няўдалага замаху на жыццё мужа Рагнеда Рагвалодаўна была выслана разам з сынам Ізяславам у г. Ізяслаў (цяпер г. Заслаўе Мінскага раёна). Пазней пастрыглася ў манашкі пад імем Анастасіі. Паводле легенды, пахавана ў Заслаўі.

Беларусь. Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 1995.

Сярод знакавых падзей беларускай мінуўшчыны ранняга Сярэднявечча асаблівае месца займае драматычная гісторыя полацкай князёўны Рагнеды. Вобраз гэтай неардынарнай жанчыны паслужыў асновай для розных гістарычных паданняў, якія доўга жылі ў народнай памяці і ўвекавечаны ў аналах славянскай гісторыі — старажытных летапісах[1]. Дзякуючы гэтаму звесткі пра падзеі тысячагадовай даўнасці дайшлі да нас. Яны фактычна адкрываюць пісаную гісторыю Беларусі. Паданні пра славутую полацкую князёўну ўвайшлі ў скарбніцу нацыянальнай культуры, жывілі сабою яе развіццё, натхнялі на стварэнне мастацкіх твораў.

Тэма Рагнеды з'яўляецца надзвычай важнай у справе нацыянальнага Адраджэння, бо легендарная полацкая князёўна — знакавая постаць у гераічным і пакутлівым шэсці продкаў, адна з першых выдатных і яркіх гістарычных асобаў — пачынальнікаў беларускай дзяржаўнасці.

Легенда, свайго роду гістарычны міф пра Рагнеду, не данесла канкрэтнай выявы князёўны, ніхто дакладна не ведае, як яна выглядала, якія пачуцці кіравалі ёю у яе ўчынках... Гісторыкі яшчэ не прыйшлі да агульнай думкі.

Тым не менш псіхалагічная выразнасць вобраза, ярка акрэсленая ў старажытным паданні, грамадзянская і сацыяльная яго афарбоўка паслужылі стымулам і далі творцам рэальныя падставы асэнсаваць і адрадзіць у выяўленчай форме — у выразных мастацкіх формулах — архетып жанчыны-гераіні.

Першае вядомае мастацкае ўвасабленне вобраза Рагнеды мы знаходзім у мініяцюрах Радзівілаўскага летапісу, якія былі створаны ў канцы XV стагоддзя. Гэты рукапіс з'яўляецца помнікам старажытнаўсходнеславянскага летапісання, складаецца з «Аповесці мінулых гадоў» і летапісу за 1112–1206 гады, прысвечаны пераважна гісторыі Паўночна-Усходняй Русі. Летапіс утрымлівае ў сабе звесткі пра Рагнеду і Ізяслава і суправаджаецца вялікай колькасцю ілюстрацый[2].



Антон Ласенка. Уладзімір перад Рагнедаю. Алей, 1770.

На трох мініяцюрах можна пабачыць полацкую князёўну. Першая з іх размешчана ў тэксце ў храналагічным парадку і паказвае Рагнеду ў час яе размовы з Рагвалодам пра шлюб. Гэта здвоеная мініяцюра, якая сведчыць пра імкненне мастака паказаць дынаміку развіцця падзеяў. Просты і аднатыпны архітэктурны фон у выглядзе трох вежаў умоўна падзяляе малюнак на дзве часткі: злева — пасольства Уладзіміра Святаславіча Наўгародскага да Рагвалода Полацкага з мэтаю сватаўства да яго дачкі; справа — размова Рагвалода з дачкою Рагнедаю. Яшчэ нішто не прадвяшчае трагедыі. Князь і князёўна спакойна і годна сядзяць на драўляных стальцах насупраць адзін аднаго, толькі жэсты выстаўленых рук выдаюць напружанасць размовы. Рагнеда апранута па-святочнаму: на ёй белая доўгая сукенка-далматыка, зверху чырвоная накідка-мантыя з вертыкальнымі складкамі, старажытны жаночы галаўны ўбор — невялікі белы ўбрус — цалкам закрывае галаву князёўны і фалдамі спадае на плечы. У адзенні Рагвалода пераважаюць чырвоныя колеры: шапка, чырвоныя боты з вузкімі наскамі. Сцяна палаца ўпрыгожана зубчастым арнаментам. Агульны каларыт мініяцюры цёплы: мастак кладзе шчыльныя мазкі светла-чырвоных, жоўтых, зеленавата-блакітных фарбаў.

Два сюжэты з жыцця Рагнеды леглі ў аснову наступных мініяцюраў: замах Гарыславы-Рагнеды на жыццё Уладзіміра Святаславіча Кіеўскага і заступніцтва сына Ізяслава за маці. Манера выканання малюнкаў дае падставу меркаваць, што іх выконваў той самы майстар.

Характар адлюстравання архітэктуры, мэблі, адзення персанажаў, дакладныя прапорцыі фігураў, кампазіцыя (фрызападобнае разгортванне па гарызанталі) сведчаць пра разрыў з візантыйскай і блізкасць да заходнееўрапейскай традыцыі.

Кульмінацыйным момантам з'яўляецца мініяцюра, якая ўвасабляе заступніцтва княжыча Ізяслава. Рагнеда — у цэнтры кампазіцыі, апранута па-святочнаму: чырвоная доўгая сукенка-далматыка, аплечча і падол якой упрыгожаны залатой вышыўкаю, перададзенай жоўтым колерам; княская мантыя, край якой таксама залаты, спадае складкамі з выцягнутых уперад рук, на нагах — шытыя золатам чаравікі з вострым наском, якія нагадваюць венецыянскі абутак. Каля ног аголены меч. Рагнеда сядзіць на ложку, засцеленым белай посцілкай, якая таксама, як і яе адзенне, аздоблена вышыўкаю залатымі ніткамі па краю. Вельмі сімвалічна, што чырвоная постаць беларускай князёўны пададзена мастаком на белым фоне царскага ложа.

На галаве Рагнеды-Гарыславы паверх убруса — карона! Менавіта гэтая выява легендарнай палачанкі, увянчаная каронаю, сведчыць пра павагу, з якой ставіліся да Рагнеды нават простыя перапісчыкі летапісу. Звычайна такім чынам малявалі князёўнаў-прынцэсаў, што прыехалі з Візантыі. І толькі для Рагнеды было зроблена выключэнне. Даследчыца Ганна Барвенава[3] выказала слушную думку наконт паходжання рукапісу, разглядаючы гэты момант: «Паверх такога ўбруса маглі завязвацца павязкі і абручы, як сімвал княжацкай улады, дыядэмы — што неаднаразова паказаныя на выявах княгіні Вольгі. Толькі на адной мініяцюры Радзівілаўскага летапісу паверх убруса паказана карона еўрапейскага тыпу. Гэта выява Гарыславы. Трэба заўважыць, што ні на адной выяве княгіні Вольгі ці іншай князёўны на мініяцюрах Радзівілаўскага летапісу мы не ўбачым княжацкай шапачкі ці кароны. Магчыма, мастак, які сам паходзіў з Полацкай зямлі, хацеў перадаць павагу да Рагнеды-Гарыславы. Прытым варыянт кароны на галаве Рагнеды самы шыкоўны, замест простых кутасікаў на ёй трайныя шарападобныя ўпрыгажэнні. Нагадаем, што апрануцца жонка Кіеўскага князя павінна была як перад шлюбам. Таму карону такога тыпу можна лічыць часткаю жаночага княскага вясельнага ўбору таго часу. Мабыць, палітычныя, эстэтычныя погляды часоў стварэння мініяцюраў абумовілі ўласны ўзнёслы варыянт інтэрпрэтацыі вобраза Рагнеды ілюстратарамі рукапісу».

Радзівілаўскі летапіс — адзіны багата ілюстраваны помнік сярэднявечча, што займае важнае месца ў культурнай спадчыне ўсіх усходнеславянскіх народаў. Гісторыя яго вывучэння налічвае больш як два стагоддзі. Але, на жаль, рускімі даследчыкамі аб'ектыўна і дэталёва не разглядаліся мініяцюры, прысвечаныя кіеўска-полацкім дынастычным адносінам. Сярод беларускіх мастацтвазнаўцаў таксама не знайшлося пакуль энтузіястаў, якія б узяліся прааналізаваць мастацкі лад мініяцюраў беларускай тэматыкі.

Між тым тэма «Уладзімір і Рагнеда» была праграмнаю для выхаванцаў батальнага класа Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў[4]. Менавіта праз вобраз Рагнеды ў афіцыйным рускім мастацтве канца XVIII стагоддзя абсалютная манар-



Б.Чорыкаў, П.Іваноў. Замах Рагнеды на Уладзіміра. Літаграфія, канец XIX ст.

хія імкнулася сцвердзіць «исконность» беларускіх земляў у складзе Расійскай імперыі.

Першым гістарычным творам на глебе рускага мастацтва асветніцкага класіцызму сталася карціна Антона Паўлавіча Ласенкі, які паклаў пачатак вялікаму шэрагу жывапісных і скульптурных кампазіцый на тэмы нацыянальнай мінуўшчыны ў рускім мастацтве XVIII–XIX стагоддзяў.

З усіх магчымых варыянтаў сюжэта Ласенка выбраў той, у якім найбольш моцна маглі гучаць пачуцці чалавека, варыянт, які грунтаваўся на перадачы псіхалогіі, душэўнага перажывання героя[5]. Узяцце і зруйнаванне Полацка, забойства Рагвалода і яго сыноў, замах Рагнеды на Уладзіміра — сюжэты, якія не адпавядалі патрабаванням часу. Ды і з псіхалагічнага боку выбраны акадэмікам сюжэт быў найбольш складаным, прывабным для творцы.

Дзеянне разгортваецца ў полацкіх княскіх пакоях Рагнеды, якія мастак трактаваў у антычным духу. З высокім майстэрствам ён перадаў характар архітэктуры: антычныя пілястры імкнуцца ўверх, падкрэсліваючы веліч княскага палаца. Мазаічная мармуровая падлога і антычная ваза ў левым куце карціны ўзмацняюць асацыяцыі з класікай.

Беларускія гісторыкі і навукоўцы неаднаразова з захапленнем пісалі, што «рускі мастак Ласенка маляваў Рагнеду...» На самай жа справе Антон Ласенка маляваў Уладзіміра перад Рагнедаю.

Галоўныя персанажы твора вызначаны і яго назваю, і месцам іх на палатне. Несумненна, вядучую ролю ў кампазіцыі займае Уладзімір. Менавіта ён найбольш актыўны — гэта падкрэсліваецца рухам і каларытам. Схіліўшыся да Рагнеды, прыціскаючы руку да сэрца, ён быццам бы стараецца пераканаць яе ў чысціні сваіх памкненняў, у сіле і шчырасці свайго пачуцця. Карціна паказвае маладога князя не толькі як чалавека моцных пачуццяў, але і сцвярджае гераічны пачатак вобраза. Жорсткасці Уладзіміра, праяўленай пры захопе Полацка і забойстве Рагвалода з сынамі, не надавалася значэння. Характэрна, што і ў гістарычных працах ён не асуджаўся за разгром Полацка і забойства княскай сям'і: з афіцыйнага гледзішча гэта былі вымушаныя ўчынкі, неабходныя для дасягнення мэты. Аб долі Рагнеды ўспаміналі, але яе няшчасны лёс не атаясамліваўся з непасрэдным віноўнікам усіх яе бедаў. І ў даным выпадку герой і пераможца быў па-за асуджэннем, ён не толькі апраўданы, але і надзелены мастаком вялікай сілай абаяльнасці. Гэтая асаблівасць трактоўкі вобраза Уладзіміра істотная, бо выцякала з агульнай ацэнкі ролі князя Уладзіміра «Яснае сонейка» ў рускай гісторыі.

Больш умоўным вобразам кампазіцыі з'яўляецца постаць Рагнеды. У ёй адсутнічае тая моц рэальнасці, якой надзелены іншыя персанажы. У трактоўцы выявы полацкай князёўны адчуваюцца два моманты, якія вызначаюць сутнасць гэтага вобраза. З аднаго боку, мастака цікавіць чалавечы лёс жанчыны, а з другога — драматычная гісторыя дачкі князя Рагвалода. Другі аспект вобраза — страта родных і Радзімы — з'яўляецца падтэкстам творчай задумы мастака. Гэты бок вобраза амаль не выяўлены ў дзеянні, ён маецца на ўвазе проста як папярэдняя падзея.

Затое Рагнеда як жанчына-пакутніца, якую напаткала жудасная бяда, паказана ў карціне ва ўсёй паўнаце, і яе нечалавечыя пакуты з'яўляюцца характэрнай асаблівасцю вобраза. У творы беспрытомная Рагнеда напаўляжыць на пярэднім плане, лініі яе цела ўтвараюць павольны згіб, выразна падкрэсліваючы яе грацыю і смутак. Постаці галоўных персанажаў карціны надта вялікія па маштабу і вынесены на пярэдні план — такім чынам мастак імкнецца максімальна засяродзіць на іх увагу гледача.





Аляксей Марачкін. Рагнеда. Алей, 1982.

С.Грыбкоў. Уладзімір і Рагнеда. Алей, 1870.

У 1767 годзе ўпершыню ў Санкт-Пецярбурзе быў надрукаваны Радзівілаўскі рукапіс, які дазволіў шырокаму колу пісьменнікаў і навукоўцаў пазнёміцца са старажытным летапісаннем і мастацтвам мініяцюраў. Гэта шмат у чым абумовіла з'яўленне гістарычных прац вядомых рускіх гісторыкаў XVIII–XIX стагоддзяў — Тацішчава, Салаўёва, Ключэўскага, Карамзіна.

У 1836 годзе выдадзены «Жывапісны Карамзін, ці Руская гісторыя ў карцінках». Дзве гравюры Б.Чорыкава ў выкананні П. Іванова ілюструюць сюжэты з жыцця вялікіх князёў Кіеўскай Русі: «Спроба Рагнеды забіць Уладзіміра. 985» і «Уладзімір даруе Рагнедзе». Мастакі ўжо больш смела трактуюць сюжэты — тут няма праяваў ласенкаўскай пачуццёвасці і прыхарошвання. Акцэнты мяняюцца: полацкая князёўна выходзіць на першы план падзеяў. У выпадку замаху на жыццё Уладзіміра яна паказана рашучай і моцнай жанчынай, поўнай непрымірымасці да мужазабойцы. Вобраз Рагнеды дамінуе, падаецца эпічна. Яна — галоўная гераіня малюнка.

Гэта першыя мастацкія творы, якія надалі вобразу Рагнеды належнае месца ў гісторыі, правільна і справядліва расставілі акцэнты. Упершыню ў іх былі перададзены драматызм падзеяў, бо на ранейшых творах адбілася слабая вывучанасць летапісных фактаў. Асветніцкія зрухі ў грамадстве падрыхтавалі глебу, і зерне гістарычнай праўды прарасло.

Лёс Рагнеды хваляваў не толькі гісторыкаў і мастакоў, але і паэтаў, кампазітараў XIX стагоддзя. Ужо пасля адкрыцця і публікацыі спісаў «Аповесці мінулых гадоў» пра Рагнеду пісалі драмы, вершы, а кампазітар Сяроў стварыў оперу «Рагнеда». У 1822 годзе паэт-дзекабрыст Кандрат Рылееў пераасэнсаваў у вершах сюжэт легенды пра замах полацкай князёўны на Уладзіміра Кіеўскага ў сваёй драме, названай ім таксама «Рагнеда»; ён правёў гістарычную паралель паміж вобразам гордай, непакорлівай полацкай князёўны і жонкамі дзекабрыстаў.

Менавіта ў час уздыму рэвалюцыйнай сітуацыі ў Расіі, у 1870 годзе, з'яўляюцца два творы С.Грыбкова: «Уладзімір і Рагнеда», «Рэўнасць Рагнеды». Звычайна ў гістарычнай літаратуры гэтыя творы згадваюцца як прыдатак да «Уладзіміра перад Рагнедаю» Ласенкі. Мастацкая крытыка амаль не надае ім увагі. Але ж яны створаны роўна праз сто гадоў пасля першай гістарычнай карціны на гэтую тэму. У карціне Грыбкова Рагнеда-жанчына паказана як чалавек глыбокіх пачуццяў, якога асабістая драма прымушае актыўна дзейнічаць. Складаны душэўны стан, унутраная экспрэсія ўвасоблены ў творы пераканаўча. Ідэальная прыгажосць гераіні, як перавага і веліч, прыцягваюць сімпатыі гледача.

Гістарычны вобраз Рагнеды, рэканструяваны ў выяўленчым мастацтве і іншых галінах культуры Расіі XVIII–XIX стагоддзяў, абудзіў творчую энергію беларускіх дзеячаў XX стагоддзя.

Беларуская хваля Адраджэння першай паловы XX стагоддзя не магла абмінуць увасабленнем у мастацкіх вобразах гістарычную постаць Рагнеды. Многія лідэры інтэлектуальнай эліты звярталіся да падзеяў тысячагадовай даўніны — пачатку беларускай дзяржаўнасці — з мэтай вылучыць у сюжэтах гістарычнай драмы матывы непераможнасці вольналюбівых пачуццяў ды памкненняў народа. Але самымі разгорнутымі, тэарэтычна абгрунтаванымі і эмацыянальна завостранымі творамі-ілюстрацыямі (да паэмы «Рагнеда» Лявона Случаніна) з'яўляюцца працы мастака Уладаса Дрэмы[6]. Яны сведчаць пра глыбокія і дасканалыя веды графіка ў галіне сярэднявечнага іканапісу, архітэктуры і этнаграфіі. Уладас Дрэма ў далейшым стаў вядомы як і мастацтвазнаўца, патрыярх беларуска-літоўскай культуры. Створаныя ў часе Другой сусветнай вайны ў Вільні, ілюстрацыі сталіся адзіным выяўленым творам беларускага мастацтва на тэму Рагнеды ў першай палове XX стагоддзя.

У 80-ыя—90-ыя гады XX стагоддзя пашырэнне ў беларускім грамадстве чарговай хвалі беларускага Адраджэння і набыццё Беларуссю рэальнай незалежнасці абудзілі глыбокую цікавасць да гісторыі ў асяроддзі творчай інтэлігенцыі. Актуалізацыя гістарычнай тэматыкі ў той час дала найбольш плённых творчых здабыткаў[7].

Гэтая старонка беларускага мастацтва была распачата ў асяродку нашых сучаснікаў дзвюма адметнымі карцінамі Аляксея Марачкіна, што прысвечаны Рагнедзе і знаходзяцца цяпер у дзяржаўных музеях. У графіцы першым быў Анатоль Александровіч. Сваімі творамі пра Рагенду два мастакі, Аляксей Марачкін і Анатоль Александровіч, задалі тон, стымулявалі з'яўленне шэрага работ гістарычнай тэматыкі, сталі прыкладам высокай грамадзянскай пазіцыі ў мастацкім асэнсаванні вобраза Рагнеды, хоць, дакладней, вялікую колькасць мастацкіх твораў пра Рагнеду і яе лёс спарадзіла сама эпоха — канец XX стагоддзя.

Сярод скульптараў першы свядома і паслядоўна пачаў працаваць над вобразам Рагнеды Аляксандр Шатэрнік. Самы ўдалы і па-мастацку значны ягоны твор — кампазіцыя «Векапомнае». Тут прачытваецца паралель паміж пакланеннямі продкаў-беларусаў камяням, дрэвам, прыродным стыхіям і годнай постаццю нашай славутай суайчынніцы. Агульны характар скульптуры — каменнай глыбы — па пластыцы, па тэктоніцы сугучны рытмам беларускага краявіду, і ў той жа час — быццам боскай рукой, мастак здымае з гэтага каменя лішнія напластаванні эпохаў, выяўляючы хрысціянскую сутнасць вобраза.



Уладас Дрэма. З ілюстрацый да паэмы «Рагнеда» Лявона Случаніна. Дрэварыт, 1944.

Яшчэ ў 70-ыя гады графік Яўген Кулік пачаў распрацоўваць свае вобразы-рэканструкцыі першых летапісных князёў, уладальнікаў першых княстваў-дзяржаваў на беларускай зямлі — Рагвалода і Тура, Рагнеды і Ізяслава, імёны якіх ужо сталі сімвалам пачаткаў беларускай гісторыі і дзяржаўнасці. Твор Куліка, што падае выяву Рагнеды, манументальны і велічны... Але найперш мастак адметны ў гэтай серыі партрэтаў як рэканструктар эпохі, гістарычнага пласта, этнакультуры X стагоддзя. Па яго творах, як па падручніку, можна вывучаць этналагічныя тыпы твараў, менталітэтныя асаблівасці характараў, старажытныя княскія строі і ўпрыгажэнні.

Да цікавых, неардынарных пошукаў мастацкага ўвасаблення тэмы належыць вырашаны ў традыцыйнай для беларускай культуры форме ма-



Фелікс Янушкевіч. Рагнедзін лёс. Сцяна памяці. Алей, 1986.



Вольга Дзёмкіна. Песня з вякоў мінулых. Габелен, 1978.



Аляксандр Шатэрнік. Векапомнае. Шамот, 1984.

ляванага дывана твор-кампазіцыя Віктара Маркаўца «Рагнеда і Ізяслаў». Апеляцыя да касмалагічных пазіцый народнай культуры, да сістэмы філасофска-знакавых сімвалаў, што сфарміраваліся на нашай зямлі на працягу тысячагоддзяў, узвядзенне сімвалічных выяваў Рагнеды і Ізяслава ды шэрага археалагічных знакавых рэчаў непасрэдна з тоўшчы заслаўскай глебы ў комплекс знакавых рарытэтаў культуры Беларусі — смелы, дасюль не ўжываны ход творчага мыслення.

Адметны і жывапісны пошук Фелікса Янушкевіча, што напісаў карціну-трыпціх «Рагнедзін лёс. Сцяна памяці». Станковы твор яўна пазначаны рысамі манументальнага насценнага жывапісу. Вобраз Рагнеды, пададзены тут у трох розначасавых іпастасях, ад гэткай манументальнай падачы толькі выйграе. Гэты спелы твор выдатнага беларускага жывапісца, безумоўна, з'яўляецца мастацкім выказваннем высокага грамадзянскага гучання.

Трыпціх Янушкевіча — адна з нешматлікіх мастацкіх канцэпцый вобраза Рагнеды, што дасягнула манументальнай значнасці і гістарычнай пераканаўчасці пры поўнай аскетызацыі выяўленчай мовы. І, мабыць, з твора Янушкевіча пачынаецца новая плынь у падыходзе да мастацкага асэнсавання вобраза гістарычнай асобы сучаснымі маладымі мастакамі. Фелікс Янушкевіч адыходзіць ад класічных канонаў станковага твора, выяўляючы тэндэнцыю прыярытэту канцэптуальнага вырашэння, прыхільнасць да знакавасці ў адносінах творцы да абранага вобраза. Дарэчы, яшчэ ў 1980 годзе першым прапаведнікам такой канцэпцыі быў аўтар плаката «Беларусь» Уладзімір Крукоўскі. У яго творы жанчына ў намітцы — гэта абагульнены, зборны вобраз-сімвал Беларусі, Радзімы, Маці.

У габеленавай паэзіі Вольгі Дзёмкінай постаць Рагнеды сустракаецца неаднойчы. І кожны раз праяўляюцца новыя адценні асобы. Рагнеда-маці, асветніца («Рагнеда»), Рагнеда — увасабленне душы народа, яго заступніца і ахвяра («Малітва»). Найлепшы вобраз беларускай князёўны, Рагнеды як жанчыны-легенды, як напамін продкаў створаны мастачкай у кампазіцыі «Песня з вякоў мінулых» (1978). Тут Вольга Дзёмкіна канкрэтна апелюе да вобразаў Заслаўя, а Рагнеда ў яе трактуецца як муза Беларусі, як песня, якая зарадзілася 1000 гадоў назад і гучыць над нашай зямлёй па сённяшні дзень.

Тэма Рагнеды надзвычай прыцягальная для нашых сучаснікаў, што так ці інакш звязаныя сваёй творчасцю з выяўленчым мастацтвам. Яна ўжо перастала быць прыярытэтнай для станковых відаў выяўленчага мастацтва, затое стала ўлюбёным матывам розных відаў ужытковага мастацтва — не толькі дываны і габелены прысвечаны Рагнедзе, але і кавярні, крамы, побытавыя ўстановы і інш. Як прыклад можна прывесці арыгінальнае афармленне экстэр'еру і інтэр'ера цырульні «Рагнеда» па вуліцы Раманаўская Слабада ў Мінску, адкрыццё якой было прымеркавана да тысячагоддзя памяці славутай полацкай князёўны. Суперсучасны інтэр'ер аздоблены тканымі габеленамі-посцілкамі, саламянымі павукамі, кампазіцыямі з кветак і пано. Дызайн-праект інтэр'ера выкананы мастачкай Наталляй Гаўрылавай пад кіраўніцтвам вядомай саломапляцельшчыцы Галіны Сапун у навукова-вытворчым прадпрыемстве «Скарбніца».

Узоры традыцыйных тканых вырабаў атрымалі творчае пераасэнсаванне ў сучасных праектах. Сцены цырульні ўпрыгожваюць зеленавата-вохрыстыя, з залатым ззяннем саламяных рытмаў дываны-посцілкі, ствараючы адмысловы нацыянальны каларыт установы, напаўняючы прастору сучаснага інтэр'ера самабытным гучаннем.

Шмат цікавых пошукаў і знаходак пабачылі свет на ніве беларускай культуры канца XX стагоддзя ў выніку абуджэння творчай актыўнасці ў сферы ўвасаблення старажытнай старонкі беларускай гісторыі, увасаблення вобраза Рагнеды як светача нацыянальнай свядомасці. Але асаблівым, незвычайным укладам у «Рагнедыяну» нашага часу стаў пленэр-акцыя скульптара Генадзя Лойкі.

Гісторыкам дакладна невядома месца пахавання Рагнеды. Генадзь Лойка ўзяўся «адшукаць» тое месца і ўрачыста «адкапаў» князёўну, так бы мовіць, «віртуальна» — з пяску, чым унёс у выяўленчае мастацтва яшчэ адзін сюжэт на тэму Рагнеды і даказаў, што прах полацкай князёўны будзе вечна пакоіцца ў заслаўскай зямлі.

Пясчаная скульптура Рагнеды па велічнасці і манументальнасці магла паспрачацца з каменным помнікам, а па імгненнасці свайго існавання кантраставала з вечнасцю легенды. Скульптурныя выявы з пяску нікуды не перанясеш: яны тут нараджаюцца, тут і паміраюць. Створаная з пяску Рагнеда была сімвалічна падаравана Заслаўю, — як бы адноўленая ў нашай свядомасці, як бы матэрыялізавала міф, свайго роду гімн Беларускага Адраджэння, што збярогся праз стагоддзі.

Пачалося новае тысячагоддзе, а значыць — і новая гісторыя, новае асэнсаванне мінуўшчыны. Трэба думаць, што ў трэцім тысячагоддзі беларусам яшчэ спатрэбяцца духоўны гераізм і ахвярнасць, каб забяспечыць сваёй краіне права суверэннай нацыі. І яшчэ неаднойчы паслужыць прыкладам самаадданасці і служэння Бацькаўшчыне нязгасны вобраз Рагнеды. Адпаведна павінны нарадзіцца ўслаўляючыя яе подзвіг новыя арыгінальныя творы беларускага мастацтва.

Артыкул напісаны паводле дыпломнай работы Святланы Манько-Радкевіч, абароненай у 2001 годзе ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.



Генадзь Лойка. Заслаўе. Легенда з пяску. 2000.

---

[1] Ермаловіч М. Першыя звесткі пра беларускую даўніну // Бацькаўшчына. Мн., 1999.
[2] Рыбаков Б.А. Миниатюры Радзивиловской летописи и русские лицевые рукописи X–XII веков // Радзивиловская летопись (факсимильное воспроизведение рукописи). М., С.-Пб., 1994.
[3] Барвенава Г. Ручніковыя галаўныя ўборы на Беларусі ў X–XV стагоддзях // Ручнік у прасторы і часе. Мн., 2000.
[4] Ракова М.М. Академия художеств и русская историческая живопись XVIII — первой половины XIX века // Вопросы художественного образования. Л., 1983.
[5] Савинов А. Антон Павлович Лосенко. М.—Л., 1948.
[6] Случанін Л. Рагнеда // Спадчына. 1991. № 4.
[7] Гаранская Т. Старажытнае Заслаўе ў выяўленчым мастацтве // Памяць. Мн., 2000.
[8] Лойка Г. Мы знайшлі Рагнеду // Буклет скульптурнага пленэру. Мн., 2000.

Рукатворнасць, згорнутая гісторыяй

Ірына КАРАНЕЎСКАЯ

Мануфактурны мастацкі тэкстыль — адна з яскравых галін беларускага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а перыяд з сярэдзіны XVI да пачатку XIX стагоддзя, напэўна, адзін з самых бліскучых у яго развіцці. Гэта час станаўлення і першага квітнення прафесійнага мастацкага тэкстылю, адаптацыі і замацавання асноўных тыпаў тканін (шпалера, дыван, кілім, пояс), засваення і пераасэнсавання іншаземных прыёмаў арнаментацыі, каларыстыкі, кампазіцыі ў спецыфічным праламленні тэкстыльнай тэхнікі. Гэта час, калі на аснове мастацкай мовы тканін з краін Заходняй Еўропы і мусульманскага Усходу ў беларускім прафесійным ткацтве з'явіліся самабытныя рысы.

Паводле ўзроўню развіцця вытворчасці мастацкіх тканін на акрэсленым гістарычным этапе можна вылучыць тры фазы: раннюю, высокую і познюю.

Ранняя фаза ахоплівае амаль што два стагоддзі — прыкладна з сярэдзіны XVI да сярэдзіны XVIII ст. У гэты час у матэрыяльную культуру беларускай шляхты і магнатаў прыходзяць мануфактурныя тканіны іншаземнай (заходнееўрапейскай і блізкаўсходняй) вытворчасці: шпалера («габелен», «арас», «апона», «абіццё») — бязворсавы аднабаковы дыван, прызначаны для ўпрыгожання сцен памяшканняў. Яго выраблялі на адной аснове, якая цалкам затыкалася густа збітымі ніткамі ўтку з тонка спрадзенай воўны. Менавіта ніткамі ўтку ствараецца сюжэтная кампазіцыя, заключаная ў арнаментальную раму, — самае характэрнае для шпалеры. Адной з разнавіднасцей шпалеры быў антыпедыум (хоць сустракаюцца і вышываныя антыпедыумы). Яго цэнтральная сюжэтная кампазіцыя ўяўляла сабой сцэну хрысціянскага зместу. Ім аздаблялі пярэднюю частку алтарнай загарадкі ў касцёле або выкарыстоўвалі як дыванок, на якім хтось з вышэйшага саслоўя кленчыў пры маленні. Кілім («маката», «дыўдык», «апона») — бязворсавы двухбаковы дыван, вытканы на адной або некалькіх асновах, цалкам схаваных пад шчыльна збітымі ніткамі ўтку з воўны грубага прадзення. Яго арнаментацыя найчасцей мела выгляд сіметрычнай, рытмізаванай кампазіцыі, утворанай раслінна-геаметрычнымі матывамі. Яна, як і сюжэтная частка шпалеры, упісвалася ўнутр арнаментальнага бардзюра. Выкарыстоўваўся кілім найперш для накрывання ложкаў, лаваў, сталоў, а таксама як аздабленне для сцен і падлогаў (у маёнтках ці сядзібах беднейшай шляхты, дамах мяшчан); дыван («каберац», «дыўдык») — ворсавая аднабаковая грубая дэкаратыўная тканіна з сіметрычным дэкорам пераважна арнаментальнага характару. Вытыкалася па аснове, не бачнай з-пад вузлоў нітак утку. Прызначалася для аздаблення падлогаў і сцен памяшканняў; узорыстатканы «пас» — двухбаковы пояс з яскравым трохчасткавым кампазіцыйным падзелам на падоўжаную сярэднюю частку («сярэднік»), звычайна дэкараваную геаметрычна-раслiннымі модульнымі матывамі, і дзве аднолькавыя канцавыя («галовы»), упрыгожаныя стылізаванымі выявамі раслін або складанымі геаметрызавана-абстрактнымі формамі. Яго ткалі з шаўковых нітак, часта з невялікім дадаткам ваўняных, вельмі тонка спрадзеных, або металічных — залатых ці сярэбраных.

У XV–XVI стст. магнаты прывозяць гэтыя тканіны з замежных вандровак, вучобы або ваенных кампаній. Шпалеры высокага гатунку з'яўляюцца ў каралеўскім палацы пасля шлюбу



Дыван з кабашонам. Слонім. 4-ая чвэрць XVIII ст.

Жыгімонта I Старога і Боны Сфорца ў ліку пасагу маладой. Згадваюцца, прынамсі, 18 шпалераў з серыі «Дзеі Міласэрнасці» і чатыры парц'еры для акон[1]. Высокая якасць, прыгажосць і навізна іншаземных мануфактурных тканін спарадзілі ў сярэдзіне XVI ст. вялікі попыт на іх, які ад стагоддзя да стагоддзя толькі павялічваўся. Як водгук на ягó пры каралеўскім палацы на Вавелі ў Кракаве наладжваецца дзейнасць першых майстэрняў па вырабу шпалераў на італьянскі манер, куды запрашаюцца майстры-іншаземцы. Іх фундуе каралева Бона, сама італьянка паводле паходжання. А ўжо з другой паловы XVI ст. шпалеры і кілімы імпартуюць у Рэч Паспалітую (куды з 1569 г. увайшлі беларускія землі) з Італіі і Фландрыі, а дываны і паясы — з Асманскай імперыі. Робіцца справай шляхецкага гонару мець іх у сваім маёнтку. Так, у гістарычных крыніцах, якія апавядаюць аб прыёме Міхаілам Радзівілам Чорным у сябе ў Вільні ў 1553 г. караля Жыгімонта II Аўгуста, асабліва акцэнтуецца, што «пакой для караля быў упрыгожаны шпалерай з выяваю «Хрышчэнне Ісуса Хрыста»[2]. Трывалая цікавасць да мануфактурных мастацкіх тканін вядзе да наладжвання іх мясцовай вытворчасці. На працягу XVI — пачатку XVIII стст. паступова спасцігаюцца сакрэты прыгатавання прыдатнай сыравіны, тэхналогій вырабу тканін, асэнсоўваюцца асаблівасці мастацкай мовы тэкстылю. Нарэшце ў першай палове XVIII ст. на беларускіх землях адкрываюцца першыя мануфактуры па вытворчасці мастацкіх тканін. Іх вырабы паўтараюць усходнія ці заходнееўрапейскія ўзоры. Ва ўладаннях Радзівілаў пачынае дзейнічаць шэраг ткацкіх прадпрыемстваў. У Бельску-Падляшскім было створана аж тры мануфактуры. Іх фундавала жонка Караля Станіслава Радзівіла Ганна Катажына Радзівіл з роду Сангушкаў. Прыблізна 1720 годам датуецца пачатак дзейнасці майстэрні па вырабу і вышыўцы кашуль, бялізны, бальных хустачак (імі прыкрывалі аголеныя вялікім дэкальтэ сукенкі грудзі і плечы). Каля 1727 г. была заснавана мануфактура па вытворчасці дываноў, або кілімаў, — архіўныя крыніцы называюць сярод яе вырабаў «дываны для шатроў» і «дыўдыкі» (таксама дываны, ці кілімы, з воўны ангорскай казы) і «пакрыцці для сталоў» (кілімы). А паміж 1728 і 1733 гг. (некаторыя крыніцы адносяць гэту дату да 1733–1737 гг.) значыцца дзейнасць яшчэ аднаго тэкстыльнага прадпрыемства, на жаль, таксама дакладна невядома, што менавіта на ім выраблялі, верагодней за ўсё, шпалеры і вышываныя антыпедыумы[3].

У 1730-ых гадах у Слуцку ва ўладаннях Гераніма Фларыяна Радзівіла ўзнікае мануфактура па вытворчасці ўзорыстатканых паясоў, а да 1743 г. аналагічнае прадпрыемства — у Нясвіжы пры двары Міхаіла Казіміра Радзівіла Рыбанькі.

Акрамя радзівілаўскіх, у першай палове XVIII ст. (каля 1720 г.) адкрываецца шпалерная мануфактура ў адным з маёнткаў шляхецкага роду Алізараў (ім належалі землі на ўсходзе Палесся і частка валынскіх зямель). Да 1721 г. мануфактура па вытворчасці дываноў пачала працаваць ва ўладаннях магнацкага роду Сапегаў. Верагодна, што падобныя прадпрыемствы існавалі і ў іншых мясцінах Беларусі, толькі звесткі пра іх да нас пакуль не дайшлі.

Высокая фаза ў развіцці беларускага прафесійнага мастацкага тэкстылю прыпадае на другую палову XVIII ст. Мы ўжо казалі, што да гэтага часу тканіны высокіх гатункаў трывала ўвайшлі і ў побыт, і ва ўрачыстае, і ў культавае жыццё заможных слаёў насельніцтва — магнатаў і шляхты[4]. У XVIII ст. яны сталі нават абавязковым атрыбутам традыцыйных абрадаў. Неўзабаве пасля нараджэння немаўля клалі на бела-чырвоны ці бела-чорны кілім або дыван, верылі, што гэта засцеражэ дзіця ад сурокаў і злога чарадзейства. Падчас заручын і вянчання ў касцёле жаніх і нявеста станавіліся на квяцісты дыван ці кілім. Гэта сімвалізавала новых шлях, на які ўступалі маладыя, і адначасова было зычэннем ім дабрабыту і здаровых нашчадкаў. На невялічкай шпалеры з выявай рэлігійнай падзеі або святога заступніка — антыпедыуме, як ужо гаварылася, прадстаўнік вышэйшага саслоўя кленчыў пры маленні. На дыване яго каралі («выхоўвалі»), бо класці на голую зямлю ці лаву шляхціца лічылася ганебным. Тканіны суправаджалі чалавека і на той свет. Цела нябожчыка захутвалі ў ваўняны кілім, колер якога значыў дасведчанаму чалавеку прычыну смерці. Нефарбаваны светлы кілім гаварыў, што чалавек памёр ад старасці, хваробы або раптоўна. Барвяны колер тканіны сведчыў пра геройскую смерць у баі. Дыванамі і кілімамі засцілалі шлях ад касцёла, дзе нябожчыка адпявалі, да фамільнага склепа, дзе яго хавалі. Мастацкімі тканінамі ўпрыгожвалі труну і катафалк у некалькі радоў, апошні рад абавязкова павінен быў цягнуцца па зямлі, як і капа, якой закрывалі спіну любімага каня памерлага (яго вялі за труной)[5].

Мануфактурныя мастацкія тканіны ўказвалі на саслоўны стан і родавую годнасць чалавека. Так, яго высокае сацыяльнае і маёмаснае становішча абвяшчаў узорыстатканы шырокі і доўгі пояс, завязаны паверх кунтуша, верхняга мужчынскага адзення. Да канца XVIII ст. кунтушовы пояс становіцца абавязковай часткай шляхецкага касцюма, праігнараваць якую азначала згубіць саслоўны гонар. Да сярэдзіны XVIII ст. неабходным атрыбутам інтэр'ераў палацаў і маёнткаў аказваюцца шпалеры. Яны не толькі ўпрыгожваюць, але ў значнай меры і ацяпляюць вялізныя залы. Больш таго, шляхецкая годнасць патрабуе, каб побач з галерэяй жывапісных партрэтаў продкаў была яшчэ адна — з выкананымі ў шпалернай тэхніцы агромністымі карцінамі-тканінамі, якія павінны былі расказваць пра слаўныя падзеі з гісторыі роду. Мастацкія тканіны мануфактурнай вытворчасці рознага кшталту ацэньваюцца як адзін з найлепшых падарункаў, вартых каралёў, прыдатных да любой урачыстасці.

Другая палова XVIII ст. — час росквіту беларускага мануфактурнага тэкстылю. Заснаваныя ў першай палове стагоддзя, радзівілаўскія ткацкія мануфактуры мадэрнізуюцца, пераўтвараюцца, пераводзяцца ў іншыя маёнткі і працягваюць інтэнсіўна працаваць. Міхаіл Казімір Радзівіл Рыбанька, сын Ганны Катажыны Радзівіл, які атрымаў у спадчыну ад стрыечнага брата Гераніма Фларыяна слуцкія землі, у 1762 г. аб'яднаў нясвіжскую і слуцкую мануфактуры па вытворчасці паясоў. Ён жа, відаць, перавёў шпалерную мануфактуру, заснаваную маці, з Бельска-Падляшскага спачатку ў Мір (паміж 1747–1750 гг.), потым у Нясвіж (да 1752 г.) і, нарэшце, у Карэлічы — каля 1760 г.[6]. Пра яе паспяховую дзейнасць у 1786 г. згадвала «Гандлёвая газета», а ў 1792 г. яна ж выказвала шкадаванне, што мануфактуру зліквідавалі[7].

Побач са старымі ўзнікае мноства новых мануфактур па вырабу мастацкіх тканін. Вось толькі найбольш значныя з іх. У 1760-ых гадах у Гродне паводле загаду і фундацыі караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага надворны падскарбі літоўскі Антоні Тызенгаўз заснаваў вялікі вытворчы комплекс, куды ўваходзіла больш за дваццаць прадпрыемстваў (частка іх размяшчалася ў горадзе, другая ў яго прадмесцях — у Гарадніцы і Ласосне). У склад гэтага комплексу ўваходзіла і некалькі мануфактур мастацкага тэкстылю: па вырабу кунтушовых паясоў (дзейнічала прыкладна з 1768 г.), кілімаў і, верагодна, дываноў, хоць у гістарычных крыніцах, якія пры-



Габелен «Агляд літоўскіх войск пад Заблудавам». Фрагмент. Нясвіж ці Карэлічы. Каля 1760.



Габелен «Вакханка». З мануфактуры Міхала Казіміра Агінскага. 1760–1780.



Габелен «Геркулес». З мануфактуры Міхала Казіміра Агінскага. 1760–1780.

[1] Zarys Historii Włókiennictwa na ziemiach Polskich do końca XVIII wieku. Wrocław — Warszawa — Kraków. Zakład Narodowy imienia Ossokińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. 1966. S. 186.
[2] Там сама. S. 194.
[3] Хенель-Бернасікова М., Півоцка М. Мастацкія тканіны 18–19 стст. Каталог выставы. Мінск — Кракаў, 1990. С. 30.
[4] Грыцкевіч А. Найдасканаласць тутэйшая і еўрапейская. З гісторыі вытворчасці слуцкіх паясоў // Мастацтва Беларусі. 1991. № 8. С. 38–69.
[5] Tkanina polska. Warszawa, 1959. S. 12.
[6] Хенель-Бернасікова М., Півоцка М. Мастацкія тканіны 18–19 стст... С. 32.
[7] Pagaczewski J. Gobeliny polskie. Kraków, 1929. S. 56.
[8] Гродзенскія каралеўскія мануфактуры. БелЭн. Т. 5. Мн., 1997.

водзяць спіс заснаваных у Гродне мануфактур, апошняя не значыцца[8].

Закладаюцца ткацкія мануфактуры і ва ўладаннях Агінскіх. Міхаіл Казімір Агінскі адкрыў у 1780-ых гадах шпалерную мануфактуру ў Слоніме. З канца 1780-ых гадоў дзейнічае ў Слоніме і прадпрыемства па вытворчасці дываноў. Міхаіл Клеафас Агінскі заснаваў у канцы XVIII ст. мануфактуру па вытворчасці паясоў і шпалерную майстэрню ў Сакалове-Падляшскім[9].

У канцы XVIII ст. мануфактурны мастацкі тэкстыль фундуюць Сапегі. У Ружанах сярод іншых мануфактур яны адкрываюць і прадпрыемства па вытворчасці ўзорыстатканых паясоў[10].

Побач з вялікімі прадпрыемствамі ўзнікаюць і шматлікія дробныя майстэрні па вырабу мастацкіх тканін (перш за ўсё кілімаў). З адным-двума варштатамі, з невялікай колькасцю ткачоў, яны выпускаюць тканіны галоўным чынам для забеспячэння попыту ўласнага двара. Фундаваць такія прадпрыемствы магла і сярэдняя шляхта, таму рэдкі фальварак не меў сваёй майстэрні. Іх дзейнасць часта згадваецца ў літаратурных крыніцах. Так, Ф.Булгарын піша, што «ў Русінавічах, у маёнтку Апюхоўскай, сястры яго прадзеда, была майстэрня па вышыванню дываноў і шпалераў, у якой працавалі шляхцянкі і вясковыя дзяўчаты. На дыванах вышываліся батальныя і паляўнічыя сцэны з чалавечымі постацямі ў натуральны рост. Прадукцыя русінавіцкай мануфактуры пасылалася нават на каралеўскі двор». С.Тучкоў сведчыць, што «шклоўскі шляхціц Зорыч у сваіх маёнтках завёў розныя фабрыкі», сярод іх — і шаўковых тканін. «Але гэтыя прадпрыемствы, апрача стратаў, амаль нічога яму не прыносілі, бо ён любіў дарыць свае вырабы ўсім, хто толькі з цікавасцю іх аглядаў»[11].

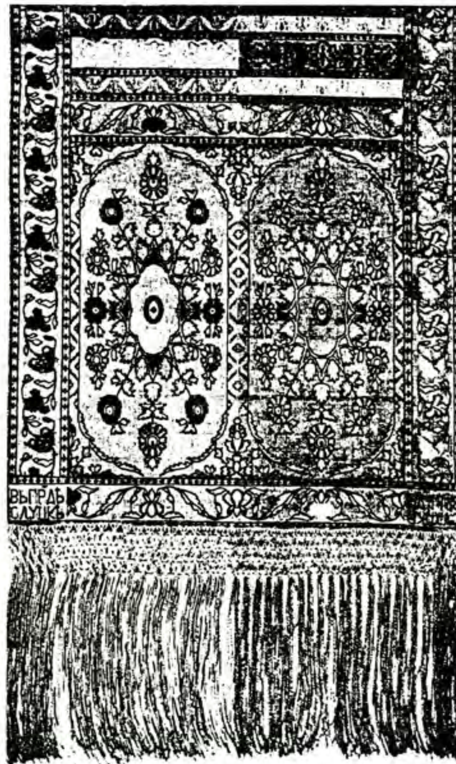
Апошняя, позняя фаза развіцця беларускага мануфактурнага мастацкага тэкстылю ахоплівае канец XVIII — першую палову XIX ст. Гэта час рэзкага (за два-тры гады) ці паступовага (да пяцідзесяці год) заняпаду большасці мануфактур. Да сярэдзіны XIX ст. амаль усе яны перасталі існаваць. Прычыны заняпаду і яго хуткасць бачаць перш за ўсё ў палітычнай гісторыі краю. Тры падзелы Рэчы Паспалітай, уключэнне беларускіх земляў у склад Расійскай імперыі на правах правінцыі абумовілі карэнныя змены ў ладзе былой дзяржавы, што і стала гібельным для большасці мануфактур. На беларускіх землях заканадаўча ўводзіцца землеўладанне расійскага дваранства за кошт дзяржаўнага фонду. Да сярэдзіны XIX ст. удзельная вага расійскіх памешчыкаў складала тут 1%, а плошча іх землеўладання — 21,7%. У апазіцыйна настроенай беларускай шляхты канфіскуюцца маёнткі — за ўдзел ў антыўрадавай (антырасійскай) дзейнасці. Толькі да 1800 г. на тэрыторыі Беларусі, а таксама ў Невельскім і Себежскім паветах было канфіскавана 26 маёнткаў з 36050 сялянамі (падлічваліся толькі асобы мужчынскага полу)[12]. Многія шляхецкія і магнацкія сем'і збанкрутавалі, збяднелі. А калі ўлічыць, што большасць мануфактур і ў лепшыя гады сваёй дзейнасці былі нерэнтабельныя, то натуральна тлумачыцца іх закрыццё нават ва ўладаннях тых магнатаў, на якіх агульны палітычна-эканамічны крызіс адбіўся не вельмі моцна. Яшчэ адна прычына заняпаду мануфактурнай вытворчасці была ў тым, што на момант анексацыі земляў амаль што ўсе мануфактуры на тэрыторыі Беларусі (мастацкага тэкстылю ў тым ліку) існавалі ў структуры вотчыннай прамысловасці, якая склалася яшчэ каля XII ст. Вотчынная прамысловасць — гэта прадпрыемствы вотчыны, маёнтка, землеўладання, дзейнасць якіх заснавана пераважна на перапрацоўцы ўласнай сыравіны і выкарыстанні працы вотчыннікаў — прыгонных сялян. Калі была неабходнасць запрашаць майстроў з іншых мясцін, закупляць сыравіну, матэрыялы ці абсталяванне, то фундаваў гэтыя аперацыі ўладальнік вотчыны. Вырабы такога прадпрыемства прызначаліся найперш для задавальнення патрэбаў вотчыны, і толькі лішкі вытворчасці маглі ісці на продаж. Уключэнне беларускіх земляў у склад Расійскай імперыі азначала і аўтаматычную перабудову эканомікі краю — з вотчыннай гаспадаркі на агульнадзяржаўную, прынятую ў Расіі. Вотчынныя мануфактуры імкліва закрываюцца. Калі ў 1796 г. на Беларусі было 8649 прадпрыемстваў вотчыннага тыпу, на якіх працавала амаль што 15000 чалавек, то да 1861 г. (адмена прыгоннага права ў Расіі і звязаны з гэтым поўны крах вотчыннай прамысловасці) іх засталося толькі 2313[13].

Адзіным больш-менш буйным тэкстыльным прадпрыемствам, якое працавала да сярэдзіны XIX ст. (дакладней, да 1846 г.) была радзівілаўская мануфактура па вырабу ўзорыстатканых паясоў. Але і на ёй няўмольна падаюць аб'ёмы вытворчасці, змяншаецца колькасць варштатаў, звальняюцца мастакі і ткачы. Так, у 1795 г. з 24 варштатаў працуюць толькі 12, у 1843 г. — ужо толькі 2[14].

Адзіным жа відам мастацкіх тканін, які працягваў існаваць у XIX ст., заставаліся кілімы. Гэта тлумачыцца шырокім дыяпазонам іх ужытку (у палацах магнатаў, у маёнтках шляхты, у дамах мяшчан, хацінах заможных сялян; у якасці ўпрыгожання сцен і падлогаў, пакрыццяў ложкаў, лаваў, сталоў і інш.), параўнальна простай ткацкай тэхналогіяй і таннасцю сыравіны — грубых ваўняных нітак нешматлікіх колераў. Але з 40-ых гадоў XIX ст. і гэтая вытворчасць пераходзіць з разраду мастацкіх рамёстваў у кшталт хатніх жаночых работ. Спрашчаецца тэхналогія, забываюцца традыцыі, губляецца стыль.

Такім чынам, на працягу XVI–XIX стст. на беларускіх землях узнікае, развіваецца і занепадае мануфактурная вытворчасць мастацкіх тканін, сярод якіх былі створаны сапраўдныя шэдэўры тэкстыльнага мастацтва, што трывала ўвайшлі ў гісторыю дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі і памежных з ёю краін: Польшчы, Літвы, Украіны, Расіі.

[9] Хенель-Бернасікова М., Півоцка М. Мастацкія тканіны 18–19 стст... С. 34.
[10] Swiejkowski E. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i hafciarstwa objaśniony zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowe. Kraków. Wydawnictwo Muzeum Narodowego, 1906. S. 160.
[11] Мальдзіс А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII ст. Нарысы быту і звычаяў. Мн., 1982. С. 148.
[12] Гісторыя Беларусі. Ч. 1. Ад старажытных часоў па люты 1917 г. Мн., 1998. С. 269–270.
[13] Вотчынная прамысловасць. БелЭн. Т. 4. Мн., 1997.
[14] Chruszyńska J. Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w źbiorach Muzeum Narodowego w Warszawe. Warszawa, 1995. S. 300–303.



Пояс да кунтуша. Слуцк. 1793–1807.

Метал, агонь і ўмелыя рукі

Яўген САХУТА



Традыцыя правядзення рэспубліканскіх святаў-конкурсаў па розных відах традыцыйных рамёстваў, якія штогод ладзіць Беларускі саюз майстроў народнай творчасці, не была парушана і сёлета. У самы разгар лета на тэрыторыі музея матэрыяльнай культуры «Дудуткі» прайшло Першае рэспубліканскае свята-конкурс кавальства «Залатая падкова».

...З усіх відаў традыцыйных рамёстваў кавальства ў апошні час было ці не самым занядбаным, хоць калісьці яно было адным з самых пашыраных. Яго вельмі шанавалі і ў горадзе, і ў вёсцы. Але ў сярэдзіне мінулага стагоддзя гэтае рамяство апынулася на мяжы заняпаду. Праўда, пры калгасна-саўгасных мехдварах звычайна былі майстры-металаапрацоўшчыкі, якія збольшага ведалі і кавальскую справу. Але ўзровень іх майстэрства быў далёкі ад колішняга, бо ў гэтым не было асаблівай патрэбы. Скляпаў ці зварыў зламаную дэталь камбайна — і добра. Пра мастацкае кавальства казаць не даводзілася. За цэлых паўстагоддзя цяжка згадаць хоць бы адну выстаўку, на якой экспанаваліся б кавальскія работы. Чуткі пра кавальскія конкурсы ў суседніх краінах успрымаліся як нешта нерэальнае. Куды ўжо нам...

Новыя часы, калі людзі зноў пачалі цікавіцца забытай спадчынай, не абмінулі і кавальства. І стымулятарам тут былі не столькі духоўныя памкненні, колькі практычныя запатрабаванні часу (як, зрэшты, у гісторыі рамёстваў было заўсёды). Актыўнае індывідуальнае будаўніцтва па арыгінальных праектах, узвядзенне храмаў, рэстаўрацыя старой забудовы змусілі ўспомніць пра тое, якую важную ролю кавальства можа адыграць і ў знешнім аздабленні, і ў афармленні інтэр'ераў — хоць сядзібы ў стылі «рэтра», хоць найсучаснейшага офіса. Ёсць попыт — будзе і прапанова. Да кавальскіх горнаў пачалі станавіцца маладыя хлопцы, якія часта не мелі нават далёкай кавальскай радні, затое гарэлі жаданнем авалодаць сакрэтамі «вогненнага» рамяства. Праўда, гэты працэс па сваіх маштабах непараўнальны, скажам, з адраджэннем саломапляцення: і патрэба не такая значная, і тэхналагічныя магчымасці непараўнальныя. І тым не менш лік майстроў-кавалёў, якія заявілі пра сябе ў розных кутках краіны, апошнім часам пайшоў на дзесяткі. Гэта і дало падставы зрабіць першы маштабны агляд сучаснага стану кавальскага рамяства, яго тэхналагічнага і мастацкага ўзроўню, ацаніць страты і набыткі, адносіны да ўласнай спадчыны і сусветных дасягненняў.

Плённае супрацоўніцтва Саюза майстроў з Міністэрствам культуры і яго падраздзяленнямі дазволіла выпрацаваць правільную методыку

Аляксандр Чумакоў — адзін з аўтараў кованага дыназаўра.



У моцных руках патомнага каваля Іосіфа Пойвіча кавальскія прылады — нібы дзіцячыя цацкі.

Конкурс у разгары.

правядзення такіх маштабных акцый: спачатку яны ладзяцца на абласным узроўні, потым іх пераможцы з'язджаюцца на рэспубліканскае свята-конкурс. На гэты раз правесці сваё кавальскае свята (з непаўторнай назвай «Багрымаў перазвон») адважылася толькі Брэстчына — і вы-датна яго наладзіла! Зрэшты, гэта зусім не папрок іншым абласцям. Правесці кавальскі конкурс — гэта не пляцельшчыкаў з пучкамі саломы ці лазы пасадзіць за сталы ці ў любым памяшканні, ці пад дрэвам у парку... Той жа Брэсцкі абласны грамадска-культурны цэнтр не стаў ламаць галаву над складаным пытаннем здабычы кавальскага абсталявання, а, мабілізаваўшы ўсё магчымае і немагчымае, узяў ды і заказаў выраб выдатных зборна-разборных горнаў, што паддуваліся адным вентылятарам. Каля іх адначасова маглі працаваць усе семнаццаць кавалёў, што з'ехаліся з розных куткоў Брэстчыны на бераг маляўнічага возера пад Баранавічамі. Сярод іх — ужо добра вядомыя прадстаўнікі маладога пакалення майстроў — Зыгмунд Сабко, Іван Квятко, Аляксандр Адамчык, Мікалай Фамічоў, Іван Макарчук са сваімі вытанчанымі, высокамастацкімі і часам не зусім звыклымі творамі. Чаго варты, напрыклад, каваны... шкілет дыназаўра, які прывезлі Вадзім Філатаў і Аляксандр Чумакоў з Брэста! Але не згубіліся на гэтым фоне і самабытныя сельскія кавалі Іосіф Пойвіч, Адам Селюжыцкі, Алег Лойка, Іван Колтун з іх традыцыйнымі матыкамі, драпашкамі, секачамі і, вядома ж, падковамі. Майстэрства — яно і ёсць майстэрства, нават у самай празаічнай рэчы сябе засведчыць...

У Дудутках, на Першае рэспубліканскае свята-конкурс кавальства «Залатая падкова», прыехала 15 майстроў з большасці абласцей. На жаль, Магілёўшчына на запрашэнне не адгукнулася. Гомельшчына заявіла пра ўдзел трох майстроў, але па нейкіх прычынах ніводзін з іх не прыехаў. Брэстчына ж не толькі дэлегавала самую прадстаўнічую каманду кавалёў, але і дала напракат паспяхова апрабаваныя горны. Музей паклапаціўся пра метал і вугаль, нават прыняў некалькіх майстроў на тыднёвы пленэр, за што яны аздобілі музейныя будынкі арыгінальнымі каванымі шыльдамі.

Шматлікім гасцям на свяце было што пагглядзець. І перш за ўсё — гэта прывезеныя калекцыі кавальскіх работ. Спецыяльна да свята бацька і сын Дубіны з Глыбокага змайстравалі паменшаную копію колішняй акаванай брычкі. Дачуўшыся пра конкурс, мінскі каваль Леанід Назараў, які ў свой час прымаў актыўны ўдзел у аднаўленні Траецкага прадмесця, прывёз багатую калекцыю падсвечнікаў і свяцільняў. Магчымасці сучасных прамысловых тэхналогій дэманстравала фабрыка мастацкіх кавальскіх вырабаў з Віцебска.

Але, несумненна, найлепшым відовішчам быў сам конкурс, які доўжыўся амаль чатыры гадзіны. Вядома, за такі час значнага твора не адкуеш, тым больш не давядзеш яго да належнага выгляду. Але ўласнае майстэрства і магчымасці такога на першы погляд «халоднага» матэрыялу, як звычайнае жалеза, прадэманстраваць можна. Майстры з Глыбокага Аляксандр Дубіна і яго сын Дзяніс мудравалі над ажурным крыжам. Брэсцкія арыгіналы Вадзім Філатаў і Аляксандр Чумакоў паспелі адкаваць дзівосную рыбу-шкілет, якая папоўстру па праву прысудзілі прыз глядацкіх сімпатый. Ён жа атрымаў і яшчэ адзін спецыяльны прыз — «За вялікі ўклад у адраджэнне і развіццё кавальства».

У цэлым жа конкурс пацвердзіў агульную тэндэнцыю да развіцця традыцый, нярэдка больш ці менш прыкметны адыход ад іх, арыентацыю на сучасныя запатрабаванні, засваенне ці распрацоўку новых тэхналогій і г. д. Калі гэта ярка дэманструе, напрыклад, такі тыпова народны від рамяства, як саломапляценне, то што ўжо казаць пра кавальства з яго інтэрнацыянальнай спецыфікай! Масавага характару яно ніколі не мела, адзіны на ўсю вёску ці нават акругу каваль звычайна не выходзіў за межы задавальнення звычайных побытавых патрэб навакольнага люду, а калі атрымліваў нейкі пачэсны заказ на унікальны твор (напрыклад, адкаваць крыж на храм), то не ленаваўся нешта пераняць у больш кваліфікаваных мястэчковых ці гарадскіх майстроў. Тыя ж, у сваю чаргу, актыўна арыентаваліся на агульнаеўрапейскія дасягненні. Таму ў кавальстве нейкія лакальныя і нават нацыянальныя адметнасці не такія заўважныя, як, скажам, у ткацтве. Праўда, традыцыйныя каваныя рэчы побытавага прызначэння, як і іншыя ўзоры этнаграфіі, нярэдка выяўляюць характэрныя мясцовыя адметнасці. Напрыклад, каваныя драпашкі ці матыкі на Палессі не такія, як на Паазер'і, і называюцца яны па-рознаму. Але ж хто з сучасных майстроў будзе пэцкацца з той драпашкай ці матыкай? Фігурныя вароты, шыкоўны камінны набор ці адмысловы падсвечнік — гэта калі ласка. Можна па малюнку заказчыка, можна і з нейкай карцінкі ў замежным часопісе па кавальству ці дызайну. У адпаведнасці з нашымі традыцыямі? А тут майстар, нават пры самых лепшых намерах, зноў непазбежна сутыкнецца з колішнімі дасягненнямі гарадскога цэхавага рамяства — развітога, высокамастацкага, з шырокім дыяпазонам асартыменту вырабаў і прыёмаў дэкору, але, як ужо адзначалася, з актыўным засваеннем замежных набыткаў. Таму, відаць, трэба зміры́цца з тым, што творчасць сучасных кавалёў — і ўласныя творчыя фантазіі, і адвольныя інтэрпрэтацыі ўсяго, што яны ведаюць і бачаць. Зрэшты, гэта датычыць не толькі кавальства.

ніла іх «палеанталагічную» калекцыю. Віцебчанін Ігар Дарожка, Юрый Фурс з Паставаў, Аляксандр Піразеў з Вілейшчыны, Іван Квятко і Аляксандр Адамчык з Баранавічаў выштукоўвалі арыгінальныя падсвечнікі. Дваццацігадовы Пеця Смалікаў, які працуе ў музеі кавалём, паспеў адкаваць завесу і клямку, хоць гэтаму яго асабліва ніхто й не вучыў.

Вось толькі конкурс на лепшую падкову — сімвал свята — не атрымаўся. Магчыма, таму, што на конкурсе не было майстроў старэйшага пакалення, для якіх вырабіць падкову і «абуць» каня заўсёды лічылася найпершым абавязкам, сведчаннем іх кавальскага майстэрства. А ў маладых майстроў ужо іншыя арыенціры. Але сітуацыю паправіў выдатны майстар-універсал з Гродна Юрый Круш. Пад заканчэнне конкурсу ён пачаў каваць маленькія сувенірныя падкоўкі і тут жа раздаваць іх шчаслiўчыкам. Пакуль працавала журы, ён адкаваў іх добры дзесятак. Май-



...Многія госці і ўдзельнікі свята выказвалі шкадаванне, што такое відовішча аказалася ў некаторым сэнсе «камерным». Маўляў, трэба было правесці свята-конкурс у сталіцы ці іншым буйным паселішчы, няхай бы такое дзіва пабачылі тысячы. А прычына простая: першапачаткова арыентаваліся на дзеючую музейную кузню. Усё ж такі нейкая база, а калі расстарацца яшчэ пару пераносных горнаў, то і конкурс можна праводзіць. У рэшце рэшт, кузня нават і не спатрэбілася, хапіла ўжо згаданых спецыяльна выраблены горнаў, якія можна ставіць усюды, дзе ёсць электрычны слуп. Так што наступнае кавальскае свята (калі адбудзецца) абяцае быць больш даступным і маштабным.

Фота аўтара.



Гасцям свята ёсць што паглядзець.



Падкаваць каня — найпершы абавязак сапраўднага каваля.



Аляксандр Піразеў, Юрый Фурс і Аляксандр Міхалевіч пазнаёміліся на конкурсе і хутка знайшлі агульную мову.



Зыгмунд Сабко з сынам Андрэем.

Каля горна — Юрый Круш.



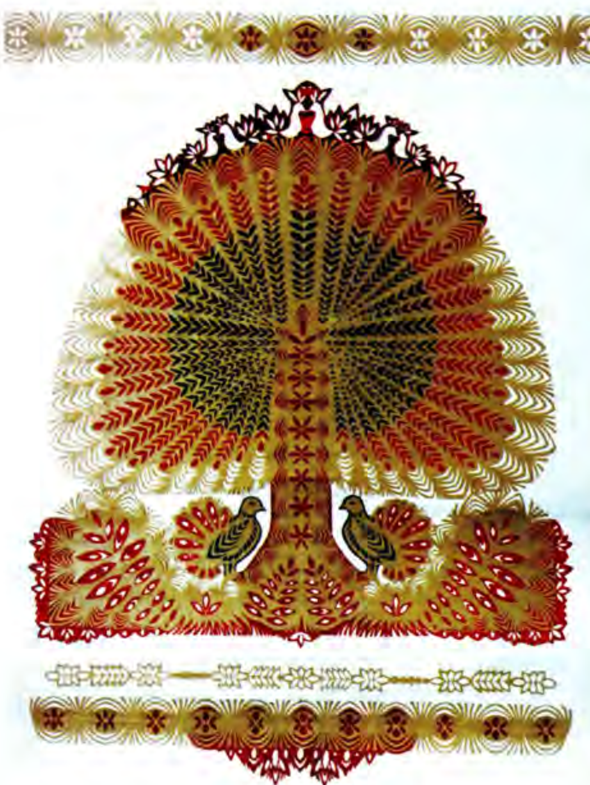
Творчы дуэт — Іван Квятко і Аляксандр Адамчык.



Бацька і сын Дубіны мудруюць над фігурным крыжам.

«Саракі» па-магілёўску

Наталля БЯРНАДСКАЯ



Шмат стагоддзяў таму назад выцінанка (выстрыганка, выразанка) пачала сваё падарожжа па свеце. Выразаныя часцей з белай, чорнай ці каляровай паперы геаметрычныя, раслінныя, зааморфныя і антрапаморфныя ўзоры можна было сустрэць практычна па ўсёй Беларусі. Яшчэ на пачатку XX стагоддзя гаспадыні выкарыстоўвалі іх для аздаблення інтэр'ераў: выразалі з паперы фіранкі для вокнаў, падзоры на паліцы, бардзюры на рамы, наклейвалі на сцены і вушакі дзвярэй і нават аздаблялі абразы. У савецкі час выцінанкаю мала цікавіліся, хіба што выразалі штогод сняжынкі да Новага года. І вось нечакана, ды не, хутчэй гэта заканамерна, на пачатку новага тысячагоддзя старажытны від народнага мастацтва набыў новае дыханне.

У Магілёўскім вучылішчы культуры на аддзяленні дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва вывучаюць проста неабходны для кожнага работніка культуры прадмет «Народны арнамент», які дае ключ да разумення многіх старажытных і сучасных з'яў у беларускім мастацтве. І вось выкладчыца Святлана Адамовіч вырашыла ў межах гэтага курса дадаткова знаёміць навучэнцаў з мастацтвам выцінанкі. Як мы ўжо адзначалі, выцінанка сама па сабе зберагае самыя розныя па структуры і па сэнсу ўзоры. Навучэнцы спасцігаюць сакрэты арнаментаў і адначасова вучацца кампанаваць. Выцінанкі ж па кампазіцыі бываюць і замкнёныя (калі выразаць іх са складзенага веерападобна ў 4–8 разоў аркуша паперы), і рапортныя (паперу складаюць гармонікам), і сіметрычныя (паперу складаюць удвая).

Але ўсё ж самым захапляючым для навучэнцаў застаецца вобразнае ўвасабленне загадкавых, шматзначных, глыбокіх па сэнсу кампазіцый. Выкарыстанне рознакаляровай паперы надае выцінанкам асаблівае, жывое мігценне, яна быццам пачынае дыхаць...

І вось у сакавіку 2000 года па ініцыятыве Магілёўскага грамадскага аб'яднання «Кола сяброў» і Магілёўскага мастацкага музея В.К.Бялыніцкага-Бірулі была наладжана выстаўка «Саракі» («Святлана Адамовіч і яе вучні»). Назва не была выпадковаю. Яна была звязана з цудоўным беларускім святам, калі, паводле народных уяўленняў, прылятае сорак выраяў, а сарока пачынае віць гняздо і прыносіць дзеля гэтага сорак пруткоў. У выстаўцы прынялі ўдзел больш за 40 чалавек: В.Вяркеенка, А.Майсеенка, І.Паўлюкоў, А.Фараносаў, В.Котаў, Н.Бярнадская, А.Рыбальчанка, В.Конанаў, В.Гапееў, В.Хадановіч, Д.Кошачкін, М.Вараб'ёў, Я.Туравец і іншыя.

Традыцыйна антрапаморфныя кампазіцыі ў выцінанках выкарыстоўваліся даволі рэдка. Сёння яны, наадварот, ці не самыя папулярныя. Прычым фігуры людзей нясуць на сабе часта галоўную сэнсавую нагрузку. Так, напрыклад, у кампазіцыі Дзмітрыя Вяркеенкі жанчына сімвалізуе Прамаці, Маці-Зямлю, якая бачыцца яму абкружанай своеасаблівым німбам з ажурнага, пышнаквітнеючага куста-дрэва.



Н.Бярнацкая.
Дрэва жыцця.

Н.Бярнацкая.
Францыск Скарына.

У старажытныя беларускія строі, наміткі апранае сваіх гераінь Андрэй Кошачкін. Неба вакол жанчын аздоблена казачным арнаментам, а вянчаюць кампазіцыю два анёлы.

З даўніх часоў адным з самых любімых і распаўсюджаных у выцінанцы быў матыў Дрэва жыцця. І ўвасаблялі яго звычайна з птушкамі, якія сваімі спевамі быццам агучвалі кампазіцыю і сімвалізавалі душы продкаў, сувязь пакаленняў. Гэты матыў пераасэнсоўвае ў сваіх творах і сама Святлана Адамовіч. То на дрэве з'яўляюцца маленькія птушаняты, то ў кроне прачытваюцца абрысы велікоднага яйка... Сама Святлана Станіславаўна расказвала пра тое, што невыпадкова яйка падзяляецца на тры часткі:

— Верхняя абазначае нябёсы, ніжняя — гэта сувязь з продкамі, а сярэдзіна — сённяшняе жыццё.



Увесь лад яе выцінанак заўсёды святочны, узнёслы, і кожны элемент кампазіцыі, як правіла, мае філасофскі падтэкст.

У кампазіцыі Міколы Ясенкі, які таксама пераасэнсаваў матыў Дрэва жыцця, ёсць выразна выяўленыя рытмы, лініі і прапорцыі. Асноўнай тэмай для вобразных варыяцый для яго стаў геаметрычны матыў. Стылізаванае Дрэва жыцця ён увасабляе на фоне яркіх сонечных промняў, якія саграваюць усё наўкол.

Кампазіцыі Вольгі Хадановіч вельмі лірычныя. Мяккая пластыка надае ім гарманічную ўраўнаважанасць. Вольга, як і Вадзім Конанаў, любіць пераасэнсоўваць матывы птушак. Дарэчы, птушкі, якія адвярнуліся адна ад адной, абазначаюць развітанне, сум. А тыя, што павярнуліся, — радасць, любоў. Вадзім умее выкарыстоўваць мінімум элементаў, выказвацца лаканічна і вобразна. На адной з яго кампазіцый дрэва з дакладна зрытмізаванымі галінкамі, што нагадваюць сонечныя промні, якія асвятляюць птушыныя пёркі, прыцягвае погляд да цэнтра самой кампазіцыі, да Сонца, што дае нам жыццё.

А ў другой кампазіцыі Вадзіма Конанава відаць, як кружацца сняжынкі, і, ападаючы, ператвараюцца ў казачных птушак.

У Наталлі Сенчанкі работы мяккія, лірычныя, ажурныя. Пеўня, як вядома, многія ўспрымаюць як сімвал часу. І пер'е пеўняў, якое мякка перацякае, ператвараецца ў лістоту, быццам нагадвае нам пра самыя таемныя рытмы жыцця. Увасабляе Наталля і казачныя замкі.

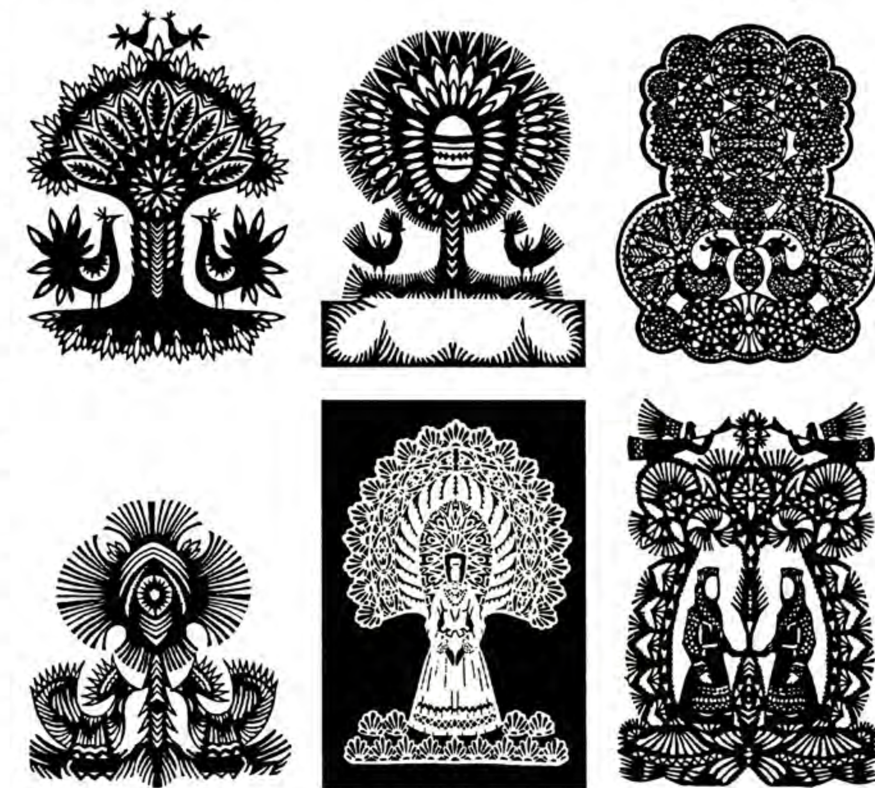
Часам стылізацыя можа ператварыць вобраз у архаічны знак-сімвал. У рабоце Андрэя Майсеенкі ствол дрэва са светлымі і цёмнымі палоскамі нагадвае лесвіцу Іакава. А ўзнятыя ўгору моцныя галіны выклікаюць асацыяцыю з карыятыдамі, што трымаюць неба, на якім свеціць сонца. Сонечныя промні рассыпаюцца па верхавіне, саграваючы будучыя лісточкі. Так, пэўна, Бог, ахоўвае, зберагае будучыя душы. Дрэва ўрастае ў зямлю каранямі, што нагадваюць бабуліны ручнікі, на якія нас прымаюць у гэтым свеце і на якіх нас адсюль выпраўляюць.

Колькі слоў хацелася б сказаць і пра сэнс сваіх уласных работ. З кампазіцыяй у тэхніцы выцінанкі «Францыск Скарына» я стала пераможцам міжнароднага конкурсу «Францыск Скарына ў маім уяўленні». Ствараючы арнаментальны фон, своеасаблівую аўру мудрасці, я пераасэнсоўвала форму дубовага лісточка і Скарынаў сімвал-знак, які складаецца з сонца і месяца.

Другая мая работа, «Дрэва жыцця», была адзначана на выстаўцы-конкурсе «Ажурныя фантазіі» і на выстаўцы «Таленты Беларусі».

Мне Дрэва жыцця ўбачылася з галінкамі-каласкамі, якія мусяць сімвалізаваць зараджэнне і развіццё новага жыцця. Чорная падкладка пад ажурнаю выразанкай — сімвал зямлі, урадлівае глебы, а чырвоная — гэта сімвал любові, здароўя. Сілуэт гэтай чырвонай падкладкі мусіць выклікаць асацыяцыю з домам, сямейным агменем, на якім сядзяць павернутыя адна да адной птушачкі — сімвал шчасця. Ствол дрэва яднаецца з ажурнымі кустамі, ля якіх сядзяць галубкі — сімвал міру. Нават белы фон кампазіцыі, мне хацелася б, каб успрымалі як імкненне да светлай будучыні.

У нас шмат новых задум і планаў. Мастацтва выцінанкі стала для мяне і маіх сяброў справай жыцця.



С.Адамовіч.
Дрэва жыцця.

В.Конанаў. Птушкі.

Д.Вяркеенка.
Прамаці.

А.Кошачкін.
Анёлы Беларусі.

Нечаканая відавочнасць

Раальд РАМАНАЎ

Адразу пасля завяршэння будаўніцтва ў Маскоўскім Крамлі арцель Ярмоліна ажыццяўляе будаўніцтва каменнай трапезнай у Тройца-Сергіевай Лаўры і ўзнаўляе ва Уладзіміры дзве «церкви камены — воздвижены на торгу и на Золотых воротех»[1]. Апошняя царква была белакаменная, узведзеная Андрэем Багалюбскім. У белым камені Ярмолін яе і адрэстаўраваў.

Аднак самай вядомай работай беларускага дойліда было ўзнаўленне Георгіеўскага сабора у Юр'еве-Польскім. Пра яго пісалі ўсе вядомыя мастацтвазнаўцы Расіі і многія зарубежныя спецыялісты. Меркаванні іх не былі аднадушныя.

Пра што сведчаць сцены Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім? «Царква гэтая настолькі вылучалася сярод астатніх храмаў, створаных Юрыем Далгарукім, што летапісы гэтага ж часу маўчаць пра шматлікія пабудовы гэтага князя ў Суздальскай зямлі, але заўсёды згадваюць, што «Юрьи град Юрьев Полски заложи и церковь в нём камену святого Георгиа». У гэты самы час Георгіеўскі сабор і атрымаў свае «найстаражытныя і лепшыя скульптурныя ўпрыгажэнні», пра якія Талстой і Кандакоў думаюць, што гэта «кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка». У першапачатковым сваім выглядзе ён прастаяў толькі 78 гадоў. У 1230 г. «...майя 3 потрясеся земля Володимерская и церквы разседоша»[2], — пісаў прафесар Собалеў, цытуючы Ярмолінскі летапіс. Талстой і Кандакоў на аснове іншых крыніц сцвярджалі, што ў 1234 г. Святаслаў Усеваладавіч аднавіў і ўпрыгожыў храм свайго дзеда Юрыя Далгарукага. «Дзякуючы гэтай перабудове... маглі ўвайсці новыя ўпрыгажэнні, больш грубыя паводле апрацоўкі і блізкія сваім характарам да прылепаў Дзмітраўскага сабора, пабудаванага за 33 гады перад гэтым, але вельмі магчыма, што трапілі яны сюды пазней»[3].

У 1471 г. «церквь камена святыи Георгиа, а придел святая троица, а резаны на камени вси, розвалилися вси до земли, повелением князя Великого餐елии Дмитриев те церкви собрал изнова и поставил, как прежде»[4], — паведамляе Ярмолінскі летапіс. «Вось пры гэтай якраз апошняй рэстаўрацыі Юр'еўскага сабора Ярмоліным і адбылося зусім магчымае дабаўленне арнаментацый, зробленых нанова, якія маюць мала агульнага са старымі больш тонкімі ўзорамі ўладзіміра-суздальскіх майстроў — паяснымі выявамі святых у тоўстых круглых абрамленнях. Вельмі магчыма, што сам Ярмолін... як толькі былі ўзведзены скляпенні, пакінуў Юр'еў і паспяшаўся ў Маскву, дзе задумвалася перабудова Успенскага сабора», — меркаваў Собалеў.

Толькі год арцель Ярмоліна ўзнаўляла Георгіеўскую царкву. У 1471 г. яна «розвалилася до земли», а ў 1472 г. «месяца апреля в 30, Филипп митрополит заложил церковь Успение святыя Богородицы и выняша мощи Петра митрополита Феогноста (родам грэка, над пахавальняй якога ў новым Успенскім саборы Арыстоцеля Фіяраванці аказаўся «ляцкі» (польскі. — **Р.Р.**) белакаменны барэльеф з вобразам Канстанціна, верагодна, адразу ж пасля пахавання. — **Р.Р.**). А предстатель были у тое церкви Васелий Дмитриев, да Иван Голова Володимирович и промеж бысть пря и отступися всего наряда Васелии, а Иван почя наряжати»[5], — чытаем у Ярмолінскім летапісе.

У тым 1472 г. у Маскву ехала з Італіі Соф'я Палеалог, а храмы, узведзеныя па старадаўняй «варажскай» тэхналогіі Іванам Калітой, развалліся. «У 1470 г. разбурыўся прыдзел першага Успенскага сабора (1326 г.) ды і сам сабор быў драхлы, падперты бярвёнамі»[6], — паводле ўдакладнення прафесара Някрасава. А паводле прафесара Вароніна, сабор Каліты паўтараў архітэктурныя формы Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім (1231–1234 гг.).

Сабор Святаслава ў Юр'еве-Польскім быў апошнім белакаменным храмам княства Белая Русь, створаным да мангола-татарскага нашэсця. Першым жа храмам, пабудаваным тут пасля прыходу татараў, быў сабор Спаса ў Цверы (аднайменны полацкаму Спасу). У 1285 г. полацкі епіскап Сімяон пачаў будаўніцтва гэтага сабора, несумненна, з полацкімі будаўнікамі. Датуль жа, сцвярджаюць усе гісторыкі і мастацтвазнаўцы, каменнага храма ў Цверы не было. Гэтага полацкага епіскапа Сімяона ўпамінае Карамзін пад 1274 г., прысутным на Саборы ва Уладзіміры, які вызначыў Царкоўныя Правілы. Гэты першы цвярскі (і, верагодна, апошні праваслаўны епіскап дакаталіцкага полацкага перыяду) пачаў цвярское летапісанне ў XIII ст. «Сий (Сімяон. — **Р.Р.**) бяше учителен и силен книгами, князя не стыдяся пряся»[7], — гаворыцца ў Сімяонаўскім летапісе.

У 1288 г. Сімяон памёр, і прадоўжыў будаўніцтва цвярскога Спаса зноў жа палачанін — Андрэй («бяше родом Литвин, сын Ерденев, Литовского князя» (для беларусаў — беларускага). Больш дакладны радавод другога цвярскога епіскапа прыводзіць Карамзін: «Преемник Симеонов, игумен Андрей, был сын литовского князя Герденя и христианки Евпраксии, тетки Довмонта Псковского»[8]. Цвярскія князі «выведоша игумена Андрея от святыя Богородица из общего монастыря, и послаша к Максиму митрополиту в Киев, и поставлен бысть епископ Тферски святому Спасу»[9], — апавядае цвярскі летапісец. З гэтых двух полацкіх епіскапаў Цверы пачало адраджацца ў Белай Суздальскай Русі белакаменнае дойлідства, развіццё якога спынілі татары больш як на паўстагоддзя. Іх улада і міжусобная барацьба рускіх князёў пазбавілі майстэрства будаўнікоў княства Белая Русь. «Каменныя пабудовы існавалі толькі ў замыслах Івана III у пачатку яго кіравання[10], — канстатуе Снегіроў.

Замыслы Іаана сталі ажыццяўляцца з паяўленнем Ярмоліна. «На паўночным усходзе Русі амаль поўная адсутнасць практыкі каменнага дойлідства ў першае паўстагоддзя пасля батыеўшчыны прывяло да знікнення традыцый, што перадаваліся ў тыя часы толькі з рук у рукі на жывой справе», — справядліва ўказваў і Барысаў, але тут жа паўтарыў неабгрунтаваныя сцверджанні некаторых мастацтвазнаўцаў наконт прадаўжэння галіцкага ўдзелу і ў адраджэнні царкоўнага дойлідства ў Маскве. А галіцкія майстры ў гэты час, тэарэтычна, маглі быць не ў Маскве, а ў Гродне, дзе спрабавалі асталявацца іх князі. Епіскапы Сімяон, Андрэй, дойлід Ярмолін і іх беларускія арцелі былі не з Галіча, а з Літвы. Навыкі ўзвядзення каменных храмаў тут не былі страчаны. Пра гэта сведчаць і першы храм полацкіх епіскапаў у Цверы, і сцены апошняга вядомага белакаменнага храма, імкліва ўзноўленага Ярмоліным у Юр'еве-Польскім.

Найбольш дзіўнай выглядае ацэнка рэканстукцыі Георгіеўскага сабора аўтарамі калектыўнай «Гісторыі культуры старажытнай Русі» (падрыхтаванай АН СССР): «У час гэтай перабудовы было зусім пераблытана размяшчэнне камянёў, што пазбаўляе магчымасці ўзнавіць першапачатковую сістэму разнога ўбранства сабора»[11]. Аднак што ўбачыў Ярмолін, калі «церкви «...развалилися вси до земли»? Ці мог ён убачыць сістэму разнога ўбранства, разглядаючы тое, што засталося ад царквы? Няйначай, што многія белакаменныя пліты пры падзенні раскалоліся, а на многіх ацалелых былі пашкоджанні «ўзоричий». Першае, што зрабіў дойлід, — вызваліў падножжа сцен і аднавіў трываласць цокальнай часткі па ўсяму перыметру будынка; рассартаваў увесь матэрыял, а потым з улікам таго, што ацалела, пачаў ствараць магчымую «сістэму разнога ўбранства». Пры гэтым у яго, напэўна, аказаліся элементы з белакаменнай разьбой узору 1152 г. (часоў Юрыя Далгарукага, якія мастацтвазнавец Талстой і высокакваліфікаваны мастак-рэстаўратар акадэмік Кандакоў прымалі за «кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка»). Апрача гэтых элементаў, у яго аказаліся, напэўна, і пліты з разьбой, выкананыя «ў 1230–1234 гг. арцеллю майстроў (магчыма, галіцкіх) на чале з галоўным майстрам Бакуном»[12], — сумняваючыся ў галіцкім мінулым арцелі Бакуна, меркаваў Вагнер. Сумненні яго былі зусім апраўданыя, бо на пачатку XIII ст. Галіч апынуўся пад моцным уплывам Рыма, што, адпаведна, адбілася і на царкоўным дойлідстве. Цесныя сувязі з Рымам Данііла Галіцкага завяршыліся тым, што ён атрымаў з рук папы рымскага Інакенція карону і тытул караля рускага. Пры Данііле нават у Кіеве быў заснаваны Дамініканскі манастыр і пабудаваны велічны касцёл. Калі б Бакун і яго арцель былі з Галіча, то каталіцкі ўплыў адлюстраваўся б і на сценах Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім.

Непашкоджаных пліт у Ярмоліна, безумоўна, было мала, і таму выснова Собалева: «Пры апошняй рэстаўрацыі Юр'еўскага сабора Ярмоліным і адбылося зусім магчымае дабаўленне арнаментацый», — сумненняў не выклікае. Але, ведаючы і пра незавершаны ў Мінску белакаменны храм (XI ст.), і пра падзеі з удзелам Юрыя Далгарукага на землях Беларусі, і пра невытлумачальнае знікненне храмаў далітоўскага — «дапаўторна-язычніцкага» перыяду, а таксама ведаючы меркаванне Талстога і Кандакова пра «больш грубыя» старадаўнія элементы з іншых храмаў, можна выказаць наступную гіпотэзу. Найбольш старадаўнія элементы фасадаў Георгіеўскага сабора былі, верагодна, дастаўлены падданымі Юрыя Далгарукага ў часы масавага перасялення жыхароў днепра-дзвінскага міжрэчча ў Суздальскую Русь. Пацвердзіць ці абвергнуць гэту гіпотэзу можна аналізам саставу белакаменных блокаў з рознай разьбой і параўнаннем атрыманых вынікаў з матэрыялам даламітавапняковых верхняволжскіх і беларускіх кар'ераў. Аднак значную складанасць пры гэтым уяўляе адрознасць саставаў у вапняках, што знаходзяцца на рознай глыбіні ад паверхні зямлі і па плошчы кар'ераў. Вядома, што матэрыял для храмаў і сцен белакаменнай Масквы пастаўляўся з сяла Мячкова за 30 кіламетраў уніз па Маскве-рацэ. Але ў 1866 г. і ў Дарагамыславе на глыбіні 20 метраў таксама знайшлі каменаломню. На жаль, летапісцы не пісалі пра месцы здабычы белага каменю і вапны, з выкарыстаннем якіх узводзіліся ў Белай Русі храмы да страты княствам гэтага наймення.



Фрагмент фасада Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім — работа Васіля Ярмоліна.

«Пря» (сварка) паміж Ярмоліным і сынам княжацкага скарбніка Галавой, мабыць, выйшла з-за тэхналагічных рознагалоссяў. Аглядаючы кладку сцен Георгіеўскага сабора, выкананую Ярмоліным, няцяжка заўважыць, што частка алтарнай апсіды і прылеглай да яе сцяны (паўднёва-ўсходні кут) рабіліся з выкарыстаннем цэглы «літоўскай» фармоўкі. У Георгіеўскім саборы няма і бачных сцяжак для ўтрымання распору скляпенняў, і нават пры кладцы белакаменных блокаў тут ужыта перавязка швоў. Ярмолін валодаў высокім узроўнем дойлідства Літвы. Ён не мог не разумець, што значнае павелічэнне памераў Успенскага сабора параўнальна з Уладзімірскім саборам (згодна з жаданнем мітрапаліта памеры самага большага тут Уладзімірскага сабора пры разбіўцы падножжа крамлёўскага Успенскага сабора былі павялічаны на 3 метры па даўжыні і шырыні) не дазваляе скарыстаць метад кладкі без перавязкі швоў «у каробку». Гэта, натуральна, істотна павышала працазатраты і сабекошт будаўніцтва. Пасля таго, як Ярмолін «адступіўся» ад падраду, майстры Івана Галавы — Мішкін і Крыўцоў — павялі кладку «па метаду, запазычанаму ў суздальцаў, — клалі ў перавязку толькі вонкавы і ўнутраны рады, а сярэдзіну буцілі каменем і залівалі вапнаю... Заставалася толькі ставіць сярэднюю галаву, але 20

мая 1474 г.»[13] недабудаваны храм абрынуўся. Пра гэта пісалі Някрасаў і Снегіроў, пра гэта паведамлялі многія летапісцы. (Паводле Ярмолінскага летапісу, абрушэнне здарылася, калі храм «уже бе до сводов».) «Запрошаныя эксперты, пскавічы, — кажучы словамі летапісца, «навыкшие от немцев каменному строительству», — прызналі кепскую якасць вапны і кладкі з забутоўкай»[14], — указвае Някрасаў.

Арцель Ярмоліна валодала не толькі вопытам зарубежнага каменнага будаўніцтва свайго часу, але і засвоіла двухвекавы вопыт белакаменнага дойлідства Белай Русі. У гэтым пераконваюць сцены Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім. Тут відавочна не паспелі завяршыць задуманую Ярмоліным сістэму разнога ўбранства. Гэтае ўбранства пачалі з галоўнага ўвахода ў сабор. Над уваходам Ярмолін змясціў старадаўнюю ікону св. Георгія — заступніка гэтага храма, які дастаўся яму, верагодна, ад храма Юрыя Далгарукага. Гэта — не той Георгій у выглядзе вершніка, што працінае кап'ём змея, які ён па-майстэрску выразаў у дрэве, а потым у камені і ўстанавіў у якасці герба Масквы над уездам у Крэмль. Гэты — больш старадаўні, праваслаўна-класічны вобраз св. Георгія — быў створаны таленавітым папярэднікам Ярмоліна, напэўна, на яго радзіме ў тыя часы, калі яна яшчэ і не называлася Літвой. Там жа, мусібыць, былі створаны белакаменныя разныя выявы святых у круглых абрамленнях, а некаторыя — без абрамленняў. Гэтыя «кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка» на здзіўленне паўтараюць выявы, якія вычаканіў у сярэдзіне XII ст. вядомы Лазар Богша паводле заказу Еўфрасінні Полацкай для славутага яе крыжа. Гэту «дзіўную» аналогію расійскія мастацтвазнаўцы як бы не заўважылі. Яшчэ больш дзіўна: разная белакаменная старажытная хрысціянская выява Багародзіцы з Дзіцем над паўднёвым уваходам у храм. Гэта — не шырокавядомы ў Суздальскай Русі вобраз Уладзімірскай Божай Маці, дастаўлены сюды Андрэем Багалюбскім з Кіева. Тут, у Юр'еве-Польскім, аказалася тая самая «Багародзіца ў рост са Св. Дзіцем на грудзях», якую ўбачыў Пакрышкін у Супрасльскім храме. Да гэтага найстаражытнага хрысціянскага вобраза ўзыходзіць і Чарэйская цудатворная ікона Божай Маці, падараваная кіеўскім мітрапалітам Місаілам Пяструцкім.

«Уся маса скульптур, тут укладзеных, мае яўна дваісты характар: гэта — часткова кавалкі разбуранай сцяны гэтай самай царквы, часткова пліты і кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка. Менавіта ў гэтым крыецца разгадка пытання, якое цікавіла многіх наконт старажытнасці рэльефаў Юр'ева»[15], — зазначалі Талстой і Кандакоў. Разгадка гэтай загадкі павінна быць прадоўжана сумесна вучонымі абедзвюх былых Белых «Русей», белакаменную разьбу якіх захоўваюць сцены Георгіеўскага сабора, узноўленага Ярмоліным у Юр'еве-Польскім. «Яго імя носіць адзін з рускіх летапісаў, спецыяльна напісаны для яго, на думку А.А.Шахматава, у 1472 г. (можа быць, і ім самім!), у год канчатковага адхілення Васіля Дзмітрыевіча Ярмоліна ад спраў будаўніцтва. У ёй ёсць звесткі, якія датычаць яго будаўнічай дзейнасці і даходзяць да 1481 г.»[16], — пісаў Собалеў.

Дзе мог будаваць Ярмолін пасля раптоўнага для яго спынення работ у Юр'еве-Польскім, якія, несумненна, перасталі фінансавацца, і пасля прычыненай яму крыўды ў Маскве? Хутчэй за ўсё — у родных мясцінах, з якімі ён не парываў сувязей у Маскве і дзе к канцу XV ст. таксама актывізавалася будаўніцтва. Сёння яшчэ можна бачыць цагляную кладку, аналагічную той, якую яму не далі пакрыць белакаменныя «ўзорычьями» ў Юр'еве-Польскім, — у храме, які «ўделал» в 175 кіламетрах ад Мінска ў сваёй Чарэйскай вотчыне ў 1475 г. Місаіл Пяструцкі. На жаль, храм знаходзіцца на стадыі абрушэння скляпенняў, і залучыць да яго ўвагу «інвестараў» сёння не проста.

Чаму ў Мінску, Маскве і Рыме не ведаюць пра існаванне ў Чарэі (Чашніцкі раён) італьянскага помніка архітэктуры эпохі Адраджэння?

Адказ на гэтае пытанне можна знайсці ў гісторыка-дакументальнай хроніцы «Памяць — Чашніцкі раён» (1977) на с. 70: «Помнікам архітэктуры позняга (?! — **Р.Р.**) барока з'яўляецца Троіцкая царква, пабудаваная Львом Сапегам у 1599 г. Кандыдат тэхнічных навук Раальд Раманаў у артыкуле «Царква над возерам» («Рэспубліка» за 11.7.1996) выказаў меркаванне, што Троіцкая царква была ўзведзена Арыстоцелем Фіяраванці, які пабудаваў Успенскі сабор у Маскве.

Раальд Раманаў, аўтар і гэтага артыкула, сапраўды пісаў пра верагодны ўдзел Фіяраванці ў стварэнні выдатнага помніка італьянскага дойлідства на беларускай зямлі. Але Фіяраванці тварыў у перыяд станаўлення Барока ў Італіі ў XV ст., а не ў канцы XVI ст. Троіцкую царкву будаваў не Леў, а Багдан Сапега, прадзед Льва. Гэтую ж памылку наконт датавання храма і «замену» прадзеда праўнукам дапусціў Ю.Віцьбіч. І гэтыя сур'ёзныя недакладнасці на сёння паўтараюцца-вандруюць у беларускім друку. Дзеля справядлівасці, аднак, варта прывесці расійскую крыніцу блытаніны. Зборнік ікон «Зямное жыццё Прасвятой Багародзіцы...» Снесаровай (1898): «У Белацаркоўскай Троіцкай царкве Сенненскага павета Магілёўскай епархіі знаходзіцца цудатворная ікона Божай Маці, якая ўратавала ў 1170 г. наўгародцаў ад помсты вялікага князя суздальскага Андрэя Багалюбскага. Спісак з гэтай іконы прынёс у Смаленск епіскап, а смаленскі епіскап Місаіл, брат князя Міхаіла Пяструцкага, продка князёў Сапегаў, ахвяраваў яе ў Белацаркоўскі Троіцкі храм... Знакаміты польскі канцлер Леў Сапега ўзвёў тут камены храм»[17].

Лік «Белацаркоўскай Божай Маці» ў гэтым зборніку не згадваецца (як убачым далей, невыпадкова). Снесарову рэдагаваў Духоўны цэнзурны камітэт, у якім, бясспрэчна, ведалі дакладна і назву іконы, і гісторыю пабудовы Троіцкай царквы, і час яе пабудовы, і Багдана Сапегу. Прыведзены тэкст адпрацаваны настолькі, што яго складана, здавалася б, абвергнуць: Місаіл у некаторай ступені быў родзічам Льва Сапегі, а той сапраўды пабудаваў у Чарэі два храмы, але з тэксту не вынікае, ці будаваў ён менавіта Троіцкі. Гэты храм ён толькі рамантаваў і ў сваім завяшчанні пазначыў, што там захаваны прах яго продкаў.

Пра гэта пісалі многія, у тым ліку хроніка «Памяць — Чашніцкі раён», дзе на с. 105 можна прачытаць: «Троіцкая царква... У пачатку 16 ст. на гэтым месцы Багдан Сапега заснаваў Базыльянскі кляштар (? — **Р.Р.**) і пабудаваў Троіцкую царкву...» Багдан Сапега не мог заснаваць Базыльянскі кляштар, бо Ордэн базыльянаў быў створаны пры ўдзеле Льва Сапегі толькі ў пачатку XVII ст., а вось Троіцкую царкву Багдан сапраўды пачаў будаваць — у 1475 г.

Пераканацца ў тым няпроста, але гэты помнік заслугоўвае такіх жа глыбокіх даследаванняў, як і Каложская царква-крэпасць у Гродне, як і полацкі храм Спаса. Гэтыя тры помнікі архітэктуры значаць сабой памежныя вехі гісторыі развіцця царкоўнага дойлідства Русі. Аднак, адрозна ад Каложы, тое, што ёсць у Троіцкай царкве, продкі наступнымі перабудовамі амаль не сказілі. Троіцкая царква і ўзаемазвязаная з ёю Чарэйская ікона Божай Маці былі не выпадкова забыты. У сярэдзіне XIX ст. усе «Памятники русской старины в Западных губерниях» былі сабраныя ў альбомы і апублікаваны (8 выпускаў). У гэтых альбомах былі «изображения русских древностей» паводле фатаграфій храмаў і ікон. Яны перавыдаваліся з дадаткам тэксту «по народным преданиям и документам местных хранилищ, монастырских архивов... на местном русском языке» і служылі дапаўненнем да выдання «Белоруссия и Литва» пад рэдакцыяй Бацюшкава. Выяў Чарэйскай іконы Божай Маці і Троіцкай царквы Міхаіла ў гэтым выданні і гэтых альбомах няма, хоць царква існуе і сёння, а Бацюшкаў ведаў, што «Чарэйскі манастыр у Сенненскім павеце Магілёўскай губерні заснаваны ў 1454 г. смаленскім епіскапам, пасля — літоўскім праваслаўным мітрапалітам Місаілам, князем Пяструцкім»[18]. Пра Чарэйскую ікону ў 1845 г. пісалі ў двух нумарах «Могилевские губернские ведомости», якія, на шчасце, назвалі публікацыю так: «Повесть о Черейской Чудотворной иконе Божьей Матери Белоцерковской Троицкой церкви Сенненского уезда — из «Польской летописи» с исправлениями по Карамзину. Дар епископа Смоленского Мисаила Пеструцкого».

Сама назва публікацыі гаворыць пра многае. І тыя «польскія летапісы», і тое, што пісаў пра храм і ікону Карамзін, на вялікі жаль, «утрачено», як убачым, свядома. Свядомае выключэнне з «русских древностей» і фальсіфікацыя гісторыі помнікаў дойлідства і ікон чарэйскай вотчыны Сапегаў чыноўнікі расійскай імперыі ажыццявілі, пашчасціла, груба. Але галоўная мэта была дасягнута: мастацтвазнаўцы Масквы, Мінска і Рыма не ведаюць пра існаванне ў Чарэі помніка архітэктуры ранняга Барока, што было, як убачым, вынікам дзейнасці кардынала Вісарыёна і ўдзелу ў яго будаўніцтве, напэўна, Арыстоцеля Фіяраванці і Васіля Ярмоліна. На першы погляд гэта здаецца непраўдападобным, бо ў самой Італіі не зберагло ся ніводнага будынка, якія ўзводзіў гэты выдатны інжынер эпохі Адраджэння. У архіўных дакументах Балоньі Фіяраванці значыцца як «дзівосны геній, яго пабудовы неверагодныя», але яны вядомыя ў Італіі толькі з літаратурных крыніц, а Успенскі сабор у Маскве, пачаты ім, яго ж і змусілі перабудаваць, надаўшы элементы праваслаўнага дойлідства.

Троіцкі храм у Белай Царкве цікавы не толькі дасканалымі канструкцыйна-тэхналагічнымі і архітэктурна-планіровачнымі вырашэннямі перыяду ранняга Барока, але і ўвасабленнем у гэтым помніку уніяцкіх, праваслаўна-каталіцкіх ідэй, што былі абвешчаны Ферарскім аб'яднаным саборам. Сёння гэты помнік — адзіны ва ўсім хрысціянскім свеце, які цалкам адпавядае ідэі аб'яднання цэркваў. Мабыць, гэты фактар і з'яўляецца прычынай яго забыцця. Гэта таксама здаецца неверагодным, бо Унія Цэркваў, паводле афіцыйнай версіі, была абвешчана 9 кастрычніка 1596 года ў брэсцкім храме св. Мікалая. Аднак Троіцкая царква Місаіла і Багдана Сапегаў указвае на тое, што ў Чарэі гэта адбылося на стагоддзе раней. Гэтая царква не мае традыцыйных для праваслаўных храмаў падкупальных слупоў, у ёй высокія, шырокія вокны. Гэта была б тыповая італьянская аднанефавая базіліка, але на ўсходзе храма размешчаны тыповы для заходняга праваслаўя аднаапсідны алтар, і сам храм здалёку выглядае як праваслаўны. Каб разгадаць гэтую загадку, нам давядзецца асцярожна кранууцца ўзаемаадносін праваслаўнай і каталіцкай ідэалогій, што адбіліся на сценах і Каложы, і Полацкай Сафіі, і, у найбольшай меры, у праваслаўным па сутнасці і каталіцкім па духу Троіцкім храме Місаіла (кіеўскага мітрапаліта) і Багдана (прыбліжанага як вялікай княгіні Алены Іванаўны — праваслаўнай, так і польскага караля і вялікага князя літоўскага Аляксандра — католіка).



Выява св. Георгія на Георгіеўскім саборы ў Юр'еве-Польскім.

На жаль, многае напісанае расійскімі і польскімі гісторыкамі непрымальнае і нават як бы ненатуральнае ў дачыненні да таго, пра што сведчыць гісторыя развіцця каменнага дойлідства Белай Русі. Адрозна ад адназначных, пераважна катэгарычных сцвярджэнняў ідэалагічных працаўнікаў, дойлідства на зямлі Беларусі ўвабрала ў сябе мастацтва кампрамісу. На гэтай аснове мастацтва беларускіх зямель, як мы бачылі, пераўзыходзіла тэхнічным узроўнем суседняе ўсходняе. Найноўшыя тэхнічныя вырашэнні свайго часу відаць у Троіцкай царкве, якая аддала перавагу Захаду. Як мог дапусціць гэта праваслаўны кіеўскі мітрапаліт Місаіл, які быў да свайго выбрання мітрапалітам вядомым смаленскім епіскапам? Няцяжка здагадацца, што радавод Троіцкай царквы ўзыходзіць праз Полацк і гродзенскую Каложу да Рыма і Візантыі. Відавочны таксама факт зліцця тут, у Чарэі, далёкай ад Рыма і Візантыі, дзвюх самастойных плыняў дойлідства, што адбылося пасля аб'яднальнага Сабора цэркваў 1438–1439 гг.

Хто спраектаваў белацаркоўскі Троіцкі храм? З актаў Літоўскай метрыкі вядома, што ў 1475 г.

---

1 Вагнер Г.К. Памятники искусства Советского Союза. М., 1980.
2 Соболев Н.Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин // Старая Москва. М., 1914.
3 Там сама.
4 Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Ермолинская летопись. Т. 23. СПб., 1910.
5 Соболев Н.Н. Русский зодчий...
6 ПСРЛ. Ермолинская летопись...

кіеўскі мітрапаліт Місаіл «уделал в Черее храм святой Троицы»[19]. У тым жа 1475 г. «Багдану Сапегу самім уладыкам (Місаілам. — **Р.Р.**) было перададзена права патранату над Чарэйскім манастыром св. Тройцы з правам перадачы па роду Сапегаў»[20], адзначыў Даўгяла ў 1900 г. І ў тым жа 1475 г. праз Мінск, Оршу, Вязьму праехаў у Маскву з Італіі для будаўніцтва Успенскага сабора Фіяраванці. Польская хроніка паведамляе, што «вельмі памог умацаваць пазіцыі (Багдана Сапегі. — **Р.Р.**) пры двары заключаны ў 1475 г. шлюб з княгіняй Тэадорай (Феадорай), дачкой Бабіча-Сакалінскага»[21] (і дачкой сястры мітрапаліта Місаіла). Гэтую Тэадору на Русі, хутчэй за ўсё, называлі і Марыяй: «Паводле шлюбу з апошняй у родзе Пяструцкіх князёўнаю Марыяй (мусібыць, да гэтага шлюбу яна была-такі князёўнаю, а не княгіняй. — **Р.Р.**) Чарэя дасталася Багдану Сямёнавічу Сапегу, заснавальніку праваслаўнага храма ў Чарэі»[22], — напісаў Без-Карніловіч у 1855 г.

Імёны і Місаіла, і Багдана Сапегі нярэдкія ў працах гісторыкаў Русі, якія далі неадназначную ацэнку гэтым выдатным дзеячам беларускай культуры. «Місаіл — епіскап Смаленскі (1445–1477) — родам з князёў Бабічаў-Сакалінскіх, вядомы барацьбой з каталікамі і ўплывам на літоўскіх князёў, заснавальнік Чарэйскага манастыра ў Галоўлі. Яму прыпісваюць летапіс за 1254–1425 гг. і «ліст», якім ён даручае заснаваны ім манастыр клопатам сваёй пляменніцы і яе мужа Б.Сапегі. Памёр у 1477 г.», — інфармуе «Энцыклапедычны слоўнік» Бракгаўза і Эфрона. Значыць, Місаіл з'яўляецца першым аўтарам «Гісторыі Русі». Ён меў вялікі ўплыў не толькі на «літоўскіх князёў», але і на вялікага князя Белай Русі Васілія (Цёмнага) нават да таго, як стаў мітрапалітам Кіеўскім і ўсея Русі. Масква да смерці Місаіла прадаўжала заставацца сталіцай толькі княства Белая Русь, і яе іерархі не маглі мець вялікага ўплыву на суседнія епархіі. Агрэмністы аўтарытэт Місаіла ў Маскве праявіўся ў 1456 г., калі ён змог забраць з Дабравешчанскага крамлёўскага сабора і вярнуць у Смаленск вельмі вядомую і ў нашы дні Смаленскую ікону Адзігітрыю (адзін позні спісак якой, выкананы ў XVI ст., змешчаны ў выданні «Іканапіс Беларусі»).

Існуе некалькі версій гэтай іконы. Паводле найбольш праўдападобнай, ёю блаславіў сваю дачку Анну Канстанцін Парфірародны, выдаючы яе за Усевалада Яраславіча Чарнігаўскага ў 1044 г. Па спадчыне ікона дасталася Уладзіміру Усеваладавічу Манамаху, які прывёз яе ў першы смаленскі храм Успення Багародзіцы ў 1101 г. Потым, паводле адных звестак, гэтай іконай Вітаўт блаславіў сваю дачку Соф'ю на шлюб з Васіліем Васільевічам Маскоўскім. А паводле іншых звестак, «у 1398 г. у час нашэсця Тамерлана Соф'ю, якая была ў Смаленску для сустрэчы з бацькам, блаславіў Вітаўт, і ёю перанесена была ікона і пастаўлена ў Дабравешчанскім саборы»[23]. Гэта звестка Снесаровай, і яна бліжэй да ісціны, бо за Соф'яй Вітаўтаўнай маскоўскія паслы ездзілі ў Прусію, у Марыенград, дзе яна знаходзілася ў бацькі. Аднак, паводле летапісу, які прыводзіў у заўвагах да «Истории государства Российского» Карамзін, прыехаў «... из Смоленска на Москву владыка Мисаил бити челом Великому князю, чтобы отпустил икону Богоматери, ея же пленом взял Юрга»[24].

Абсалютна дакладна можна сцвярджаць толькі тое, што адзін з найбольш старажытных спіскаў гэтай іконы прадаўжае светла існаваць дзякуючы слыннаму ў савецкі час будаўніку, інваліду Айчыннай вайны Анатолю Фёдаравічу Кошкіну, які жыве цяпер у Мінску. Пры адступленні Чырвонай Арміі ў 1941 г. яму, камандзіру сапёрнага падраздзялення, загадалі ўзарваць Смаленскі сабор, у якім знаходзілася гэтая святыня, бо камандуючы арміяй Конеў лічыў, што сабор паслужыць арыенцірам для варожай артылерыі і авіяцыі. Але сам Конеў быў тады ў Маскве, савецкія войскі паспешліва і кепска арганізавана адступалі, а немцы былі ўжо на ўскраіне Смаленска. Сапёр падумаў і не выканаў загаду. Гэтага не ведала камандаванне, не ведаюць многія ў Смаленску і Мінску і сёння. Але Успенскі сабор і старажытная беларуская ікона прадаўжаюць жыць.

А ў 1456 г. «на адпушчэнне іконы здзейснілі ўрачыстасць, пасля літургіі і малебна мітрапаліт і ўсё духавенства з Хросным ходам у суправаджэнні Вялікага князя з сямействам, войска і шматлікага народу са слязьмі на вачах праводзілі ікону Валадаркі за горад...»[25], — апісвае Снесарова. «Быть же сие генваря в 18, в неделю... и приходит Князь великий ко образу, и митрополит, и Великая княгиня Мария, и сын их Иван, и...»[26], чытаем у Карамзіна. Івану Васільевічу, было 15 гадоў, і ён разумеў значэнне ўшанаванняў, аказаных епіскапу Місаілу, вядомаму, верагодна, ужо тады аўтару «Гісторыі Літвы», з якой, магчыма, і пачэрпнуў гэтыя звесткі Карамзін. І, стаўшы адзінапраўным князем Белай Русі, Іаан да канца жыцця Місаіла не псаваў узаемаадносін з Літвой. У 1446 г. асляплены Шамякам, Васілій Васільевіч «с женой и з детьми... побеже к Литве, к Казимиру. Смоляне уже полвека находились под властью Литвы»[27]. А там, у Смаленску, уладыкам быў з 1445 г. Місаіл, князь Пяструцкі, нашчадак старажытнага роду Друцкіх. Ён, напэўна, і прыняў апальную сям'ю з шасцігадовым Іванам — наследнікам вялікага князя Белай Русі.

«17 лютага 1447 г., роўна праз год пасля асляплення, Васілій Васільевіч уехаў у Маскву»[28], і Місаіл, безумоўна, спрыяў гэтаму. А яшчэ праз дзевяць гадоў, адразу ж пасля ад'езду Місаіла з іконай з Масквы, «на наступны дзень, у панядзелак, Васілій Васільевіч, сляпы, на чале сваіх палкоў пайшоў на Ноўгарад пакараць за дапамогу Шамяку»[29]. І імі нябачна павінен быў удзельнічаць епіскап Місаіл, які блаславіў гэты паход і вярнуўся з іконай у Смаленск.

А пішучы пра шлюб князя Сямёна Алелькавіча з сястрой Васілія, дзядзькі свайго, і дочкі Соф'інай, Карамзін спасылаецца на пісьмо лівонскага магістра да вялікага магістра Прусіі 1417 г. Немцы ведалі і, як паказвае аналіз іх сучасных работ, ведаюць многія факты нашай гісторыі. Мы ж пакуль кепска ведаем і Місаіла, і амаль не ведаем яго хронікі і яе ўплыву на развіццё нашай культуры. І, як ні сумна, львіная доля «заслугі» ў нашым невуцтве належыць блізкай да палітыкі эліце нашай гістарычнай навукі...

Пераклад з рускай мовы.

[7] Некрасов А.И. Возникновение московского искусства. М., 1929.
[8] ПСРЛ. Симеоновская летопись. Т. 18. СПб., 1913.
[9] Карамзин Н.М. История Государства Российского. Кн. 1. СПб., 1915.
[10] ПСРЛ. Симеоновская летопись...
[11] Снегирев В.С. Аристотель Фиорованти и постройка Московского Кремля. М., 1935.
[12] История культуры древней Руси. Т. 2. С. 331. М.—Л., 1951.
[13] Вагнер Г.К. Памятники искусства...
[14] Некрасов А.И. Возникновение...
[15] Там сама.
[16] Соболев Н.Н. Русский зодчий...
[17] Снессорева С. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных её икон. СПб., 1898.
[18] Батюшков П.Н. Белоруссия и Литва. Исторические судьбы северо-западного края. СПб., 1890.
[19] Довгялло Д.И. Черейский монастырь // Могилевские губернские ведомости. 1900. № 31.
[20] Там сама.
[21] Польскі біяграфічны слоўнік. Варшава—Кракаў, 1994. Т. 34/4 (на польскай мове).
[22] Без-Корнилович М.О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии. СПб., 1855.
[23] Снессорева С. Земная жизнь...
[24] Карамзин Н.М. История...
[25] Снессорева С. Земная жизнь...
[26] Карамзин Н.М. История...
[27] Там сама.
[28] Там сама.
[29] Там сама.

Татарскія мячэці ў Беларусі

Крыстына ЛАВЫШ

Ужо шэсць стагоддзяў жывуць татары на тэрыторыі Беларусі. За гэты час яны стварылі тут адметную культуру, якая характарызуецца спалучэннем уласна татарскіх, мусульманскіх і беларускіх традыцый. Гэта выявілася і ў рэлігійным жыцці, і ў побыце, і ў архітэктуры мячэцяў.

Бадай, самая цікавая з'ява ў матэрыяльнай культуры беларускіх татараў — мячэці.

Але перш чым гаварыць пра іх, варта згадаць, калі і пры якіх абставінах з'явіліся татары на нашай зямлі[1]. Першыя звесткі пра татараў на землях Вялікага Княства Літоўскага адносяцца да пачатку XIV ст. (у 1316 і 1319 гг. татары ўдзельнічалі ў бітвах Гедыміна з Тэўтонскім Ордэнам). Магчыма, пасля заканчэння паходаў частка татараў засталася на сталай вайсковай службе ў Княстве, дзе іх заўсёды цанілі як здольных вайскоўцаў.

Масавае перасяленне татараў у Княства пачалося пры Вітаўце (княжыў у 1392–1430). Падставай для гэтага перасялення былі зацяжныя войны паміж нашчадкамі Чынгісхана. Невядомы аўтар «Аповеду пра татараў у Польшчы» («Risale-i Tatar-i Lech», 1558) пісаў: «Сем'і нашага роду, стаміўшыся ад неспакойнага жыцця, пакінулі свае жыллё і перасяліліся ў тутэйшыя мясціны». Ардынцы, што асталёўваліся ў Вялікім Княстве Літоўскім, атрымлівалі ад вялікага князя зямлю ў вотчыну, за якую яны неслі ваенную службу. Татары карысталіся ўсімі правамі шляхты, акрамя права займаць дзяржаўныя пасады, мелі гарантаваную свабоду веравызнання. Разам з тым свабода веравызнання не датычылася татарскіх ваеннапалонных.

Асноўным заняткам літоўскіх татараў была вайсковая служба, яна стала іх спадчыннай прафесіяй. Татары верна служылі ўладарам Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай і Расійскай імперыі, яны ўдзельнічалі фактычна ва ўсіх войнах, якія вяліся гэтымі дзяржавамі. Большасць татараў належала да шляхты. У часы Расійскай імперыі сярод татараў было шмат чыноўнікаў, асабліва з 2-ой паловы XIX ст. Татары-мяшчане займаліся пераважна агародніцтвам, рамізніцтвам, апрацоўкай скур, некаторыя трымалі мылаварані. Яны жылі асобнымі кварталамі і вуліцамі, якія называліся татарскімі.

Татары былі адной з самых малакалькасных этнічна-рэлігійных груп на тэрыторыі Беларусі. У розныя часы іх колькасць вагалася і складала каля 1% ад усяго насельніцтва. Магчыма, такая нешматлікасць татараў была адной з прычын верацярпімасці да іх: яны не маглі ўяўляць ніякай канкурэнцыі ці пагрозы каталіцызму ў перыяд Рэчы Паспалітай ці праваслаўю ў перыяд Расійскай імперыі. Да таго ж іслам не распаўсюджваўся сярод мясцовага насельніцтва, не выходзіў за межы татарскіх абшчын. Якуб Завіша ў 1613 г. сцвярджаў: «Ні яўрэйская, ні татарская секты не стваралі ніякіх перашкод каталіцызму, бо ніхто іх веры не прымаў».

Рэлігійнага праследу літоўскіх татараў не было, але былі абмежаванні. Так, з XVII ст. існавалі вялікія цяжкасці з пабудовай мячэцяў там, дзе іх не было раней. Для гэтага патрабаваўся дазвол караля. Вядомы прывілей Станіслава Аўгуста ад 29 мая 1792 г., які дазволіў пабудаваць мячэць у Навагрудку. Такія ж цяжкасці існавалі і ў часы Расійскай імперыі.

Будаўніцтва мячэцяў пачалося адразу пасля масавага перасялення татараў на землі Вялікага Княства Літоўскага. Пры Вітаўце былі пабудаваны мячэці ў Сарака Татарах, Лукішках і Некрашуньцах[2]. Мячэці ў Сарака Татарах, Лукішках, Лоўчыцах і Троках згадваюцца ў напісаным невядомым аўтарам для султана Сулеймана «Апо-



Мячэць у Іўі. 1884 г. Малюнак XIX ст.

Мячэць у Лукішках пад Вільняй. XVIII ст. Малюнак з кнігі К.Маслоўскага «Народнае мастацтва ў Польшчы» (1903).

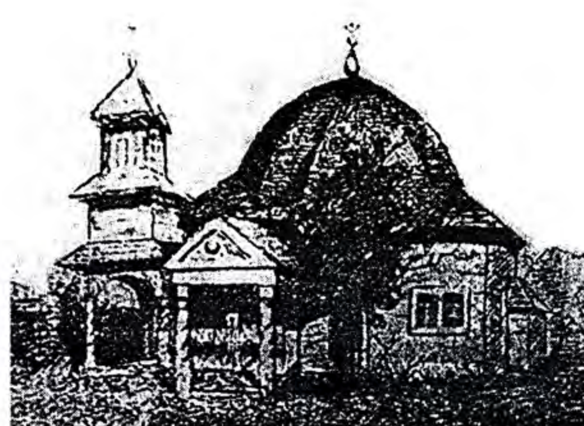
ведзе пра татараў у Польшчы» (1558). Турэцкі гісторык Ібрагім Паша (памёр у 1640 г.) паведамляе, што ў польска-літоўскай дзяржаве ў яго час налічвалася 60 мячэцяў. Першы спіс татарскіх мячэцяў быў складзены да 1795 г. і ўключаў 23 мячэці[3]. А.Мухлінскі ў сваёй працы «Даследаванне паходжання і стану літоўскіх татараў» (1857) піша: «Цяпер налічваецца 21 мячэць»[4].

На сённяшні дзень у Беларусі вядомы мячэці ў Доўбучках (Смаргонскі раён, перавезена ў Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту), Іўі, Навагрудку, Лоўчыцах (Навагрудскі раён), Слоніме, Смілавічах, Відзах (Браслаўскі раён). Дзейнічаюць 5 мячэцяў: у Іўі, Навагрудку (урачыста адкрыта ў 1997 г. у час святкавання 600-годдзя пасялення татараў на тэрыторыі Беларусі), Слоніме (пачала дзейнічаць у 1994 г.), Смілавічах (пабудавана ў 1996 г.), Відзах.

Хоць мячэці будаваліся яшчэ з часоў Вітаўта, мы маем уяўленне толькі пра мячэці XVIII — пачатку XX ст. Як выглядалі больш даўнія мячэці, нам невядома, бо няма іканаграфічнага матэрыялу раней XIX ст., а апісанні сучаснікаў самыя агульныя. З XIX ст. паяўляюцца паштоўкі з фатаграфіямі мячэцяў. Што да мячэцяў XVIII ст., то іх выгляд не вельмі адрозніваўся ад таго, які яны мелі ў XIX ст., бо за гэты тэрмін рамонты не маглі значна іх змяніць. Пасля трох раздзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння беларускіх земляў да Расіі будаўніцтва і рамонт мячэцяў знаходзіліся пад строгім кантролем расійскіх уладаў: без іх дазволу немагчыма было ні пабудаваць, ні адрамантаваць мячэць, пра што сведчаць дакументы Нацыянальнага гістарычнага архіва РБ. Паступова складваўся комплекс указаў, якія рэгламентавалі будаўніцтва мячэцяў. У 1829 г. з'явіўся цыркулярны ліст дэпартамента дзяржаўнай гаспадаркі і грамадскіх пабудоў Міністэрства ўнутраных спраў «О правилах постройки татарских мечетей»[5]. Пазней усе патрабаванні да будаўніцтва мячэцяў былі аб'яднаны ва «Уставе Строительном» (1857 г.). У ім ёсць асобны раздзел, які так і называецца «О построении магометанских мечетей». Згодна з артыкуламі 260–265 «Устава» мячэці дазвалялася будаваць «не иначе, как по представлениям от приходов и приходских чинов магометанскому духовному начальству... и с утверждением начальства губернского» (арт. 260); пабудаваць мячэць маглі толькі тыя абшчыны, дзе было не менш як 200 мужчын, а мячэць і мула знаходзіліся на ўтрыманні абшчыны (арт. 261); праекты мячэцяў павінны былі зацвярджацца мясцовымі губернскімі праўленнямі (арт. 264).

Перш чым аналізаваць архітэктуру мячэцяў у Беларусі, трэба азнаёміцца з культавай арганізацыяй прасторы мячэцяў на мусульманскім Усходзе, бо яна была ўзорам і для мячэцяў літоўскіх татараў. Разгледзім арабскі тып мячэці, які складаўся з залы з дахам на слупах і двара перад ім. Галоўная вось мячэці мела папярочны напрамак: замест таго, каб ісці ўглыб, яна разгортвалася ушыр. У гэтым — своеасаблівасць мячэцяў, якая адрознівае іх ад хрысціянскіх храмаў: падчас малітвы мусульмане станавіліся шырокімі радамі перад мулой. На малітве мусульмане паварочваюцца тварам у бок Каабы — дамусульманскай святыні Мекі. Напрамак да Каабы называецца «Кібла», яго паказвае ніша — «міхраб» з аркавым завяршэннем (міхраб з'яўляецца ў пачатку VIII ст.). Раннія мячэці мелі плоскае перакрыцце. Пазней пад уплывам візантыйскага дойлідства яны пачалі перакрываць купаламі. У двары, які прылягаў да мячэці, быў басейн для рытуальных амавенняў. Для сігналу пра пачатак малітвы выкарыстоўваліся спецыяльныя вежы-мінарэты. У турэцкім дойлідстве яшчэ дастамбульскага перыяду выпрацавалася форма мінарэта, якая стала традыцыйнай: яго тонкі, стройны гранёны ці каніліраваны ствол падзяляецца балконычкамі на 2–3 ярусы і завершаны вострым шпілем. У інтэр'еры важны элемент, акрамя міхраба, — кафедра для мулы — «мінбар».

Мячэць у Слоніме. Інтэр'ер (мімбар, міхраб). Фота 1900 г.





Мячэці беларускіх татараў захавалі ад мячэцяў мусульманскага Усходу толькі прынцыпы культавай арганізацыі прасторы (наяўнасць міхраба, які паказваў напрамак на Меку, мінбара, мухіраў з тэкстамі з Карана ці з выявамі вядомых мячэцяў Усходу); паводле ж архітэктурна-канструкцыйных прыкмет яны былі пабудаваны ў традыцыях беларускага народнага дойлідства. Гэта звязана перш за ўсё з аддаленасцю беларускіх татараў ад мусульманскага Усходу, паступовым аслабленнем сувязяў з ім[6].

Сучасны польскі даследчык Р.Брыкоўскі[7] вельмі слушна прапануе класіфікаваць мячэці літоўскіх татараў не паводле храналагічнага прынцыпу, а паводле тыпалагічнага, бо стыль мячэцяў амаль не змяняўся на працягу XVII–XIX стст. Затое даволі выразна прасочваюцца розныя тыпы мячэцяў.

1) Мячэці, звязаныя з архітэктурай драўляных касцёлаў. Сярод іх, у сваю чаргу, можна вылучыць тры варыянты:

а) мячэці, пабудаваныя пад уплывам двухвежавых касцёлаў. Гэта выяўляецца ў двухвежавай кампазіцыі фасада і ў форме міхраба, вырашанага як апсіда. Яскравы прыклад такога варыянта — мячэць у Крушынянах (2-ая палова XVIII ст. — 1-ая палова XIX ст.);

б) мячэці, пабудаваныя пад уплывам аднавежавых касцёлаў. Для іх характэрны двух- ці трох'ярусныя мінарэты, якія формаю нагадваюць званіцу, часцей за ўсё яны пастаўлены пасярод фасада, на цэнтральнай восі будынка. Гэта — мячэці ў Міры (1809 г.), Клецку (1881 г.), Некрашуньцах (1926 г.), Ляхавічах (1924–1928);

в) мячэці, пабудаваныя пад уплывам бязвежавых касцёлаў. Для іх характэрна наступнае: прамавугольны ў плане зруб, накрыты двухсхільным дахам з галоўкаю, да асноўнага прамавугольнага зруба далучаўся прыруб міхраба і часам два дадатковыя невялікія прырубы. Гэта — мячэці ў Рэйзах (1886 г.), Мядзелі (1923 г.), Асмалове (1926 г.). З пэўнай доляй умоўнасці сюды можна аднесці драўляную мячэць у Мінску, якая існавала перад мураванай. Галоўны акцэнт у сілуэце гэтай мячэці быў зроблены на высокі чатырохсхільны дах, пакрыты тонкімі драніцамі. З фаснадага боку ён утвараў пластычныя выгіны, характэрныя для традыцыйнага беларускага драўлянага дойлідства (параўнаем з пакрыццямі Петрапаўлаўскага касцёла ў Дрысвятах, касцёла Божай Маці ў Міжанах (Браслаўскі раён). З іншага боку, мінская драўляная мячэць вельмі блізкая да жыллёвай архітэктуры, і ў гэтым няма нічога дзіўнага, бо ў беларускай народнай архітэктуры адчуваецца значны ўплыў жыллёвага будаўніцтва на культавае. Што датычыць дэкору гэтай мячэці, то ён мінімальны.

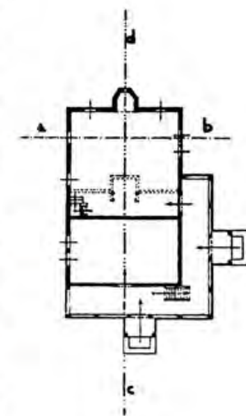
2) Мячэці, звязаныя з архітэктурай драўляных цэркваў. Тут назіраюцца розныя варыянты: мячэць у Лоўчыцах (1820-ыя — 1840-ыя гг.) нагадвае сваім кампазіцыйным вырашэннем царквы падоўжна-восевай кампазіцыі; мячэць у Слоніме (1881 г.), як лічыць Р.Брыкоўскі, блізкая да трохвежавай уніяцкай царквы XVIII ст.[8]; мячэць у Доўбучках (XVIII ст.) мае купал, што сведчыць пра некаторы ўплыў праваслаўнай архітэктуры.

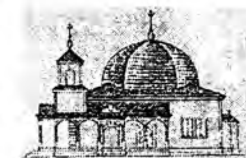
Асаблівай увагі заслугоўвае апошняя мячэць — гэта адзін з самых цікавых і адметных помнікаў архітэктуры беларускіх татараў. Паводле кампазіцыі яна адрозная ад астатніх мячэцяў. Галоўны акцэнт у яе кампазіцыі — вялікі гранёны чырвоны купал, які завяршае прамавугольны аб'ём будынка. Два ганкі з падсенямі злучаны галерэяй на белых вітых слупах, над вуглавой часткай галерэі ўзвышаецца мінарэт, форма якога нагадвае традыцыйныя беларускія званіцы. Архітэктурныя формы мячэці, безумоўна, належаць да формаў беларускага народнага дойлідства, але адшукаць аналогіі у яе кампазіцыйнай схеме не ўдаецца. Таму можна меркаваць, што планіровачная схема доўбуцкай мячэці ўзыходзіць да ку-

Мячэць у Доўбучках. XVIII ст. Малюнак XIX ст.

Мячэць у Доўбучках. Фота Я.Булгака. Пачатак XX ст.

Мячэць у Міры. 1809 г.





Мячэць у Доўбучках. XVIII ст. План.

Мячэць у Доўбучках. XVIII ст. Бакавы фасад. Малюнак І.Здановіча.

пальнага тыпу крымскіх мячэцяў, квадратны аб'ём якога перакрыты купалам, а да яго з вугла далучаецца мінарэт і часта з паўночнага боку — галерэя[9].

3) Архітэктура наступнай групы мячэцяў пераклікаецца з архітэктурай цэркваў падоўжна-восевай кампазіцыі, але паралельна з першымі двума тыпамі мячэцяў гэты тып больш самастойны. Адрозна ад цэркваў падоўжна-восевай кампазіцыі прапорцыі гэтых мячэцяў не восевыя, а цэнтрычныя, у плане — не выцягнуты прамавугольнік, а блізкая да квадрата форма. Мячэць накрыта шатровым дахам з галоўкай. З агульнай формы будынка выступае невялікі міхраб. Гэта мячэці ў Сарака Татарах (1815 г.), Студзянцы (1-ая палова XIX ст.), Навагрудку (1855 г.), Іўі (1884 г.), Багоніках (1900 г.), Немежы (1909 г.).

Сярод мячэцяў гэтага тыпу вылучаецца мячэць у Навагрудку, яе кампазіцыйная пабудова больш складаная. Аснову мячэці складае блізкі да квадрата аб'ём, накрыты шатровым дахам, над ім — нізкі чацвярык з пакатым шатровым дахам, завершаны вежай з купалам. Да асноўнага аб'ёму далучаны прытвор з боку ўвахода і два бакавыя прырубы.

Мячэць у Студзянцы мае на фасадзе порцік з чатырох калон, якія падтрымліваюць падсень. Падобныя порцікі часта сустракаюцца ў драўляных цэрквах 1-ай паловы XIX ст., яны былі запазычаны з мураванай архітэктуры канца XVIII — пачатку XIX ст., дзе панаваў класіцызм.

Мячэць у Іўі адрозніваецца сваім невялікім стройным мінарэтам з балкончыкам і даволі высокім шпілем. Паводле формы гэты мінарэт аддалена нагадвае ўсходнія, што вельмі рэдкае для мячэцяў беларускіх татараў. Толькі яшчэ мураваная мячэць у Мінску (1901 г.) мела мінарэт, набліжаны да ўсходніх формаў. Адметная рыса мячэці ў Іўі — таксама галерэя на фасадзе пры верхняй палове сцяны. Як ні дзіўна, можна правесці паралель з формамі свірнаў з наяўнай у іх галерэяй уздоўж усяго фасада ці толькі ў яго цэнтральнай частцы. Значнае распаўсюджанне атрымалі і двух'ярусныя свірны з галерэяй як уздоўж фасада, так і вакол усяго будынка. Да такога варыянта свірна блізкая мячэць у Лукішках (XVIII ст.). На фасадзе яна мае двух'ярусную галерэю. Прыблізна квадратны зруб накрыты вельмі высокім шатровым дахам з галоўкай, узведзенай, відавочна, пад уплывам праваслаўных цэркваў.



Мячэць у Крушынянах. Малюнак І.Тлочака.

Асаблівасць мячэцяў беларускіх татараў тая, што яны былі сціплыя і невялікія і заўсёды будаваліся з дрэва, што тлумачыцца нешматлікасцю і эканамічнай слабасцю татарскіх абшчын. Невядомы аўтар «Аповеду пра татараў у Польшчы» характарызуе іх так: «Маем убогія і нізкія мячэці, пабудаваныя з дрэва падобна да мячэцяў некаторых вёсак Румеліі, без мінарэтаў і імарэтаў (дамоў прытулку), але ў кожным вялікім населеным пункце». У планіроўцы мячэці беларускіх татараў вельмі простыя: яны складаліся з залы для малітвы, падзеленай на мужчынскую і жаночую часткі, і міхраба. Мінарэты былі, але яны мелі дэкаратыўнае і сімвалічнае значэнне. Як правіла, мінарэты нагадвалі вежы, званіцы беларускіх касцёлаў і цэркваў. Формы мінарэта, блізкія да ўсходніх, мелі толькі мячэці ў Мінску і Іўі. Магчыма, у даўніх мячэцяў не было мінарэтаў, і аб пачатку малітвы муэдзін абвяшчаў з ганка ці хадзіў па вуліцах і склікаў мусульман на малітву. Цікава, што выкарыстоўваліся і званы, пра што паведамляе ўсё той жа аўтар «Аповеду пра татараў у Польшчы».

Толькі ў 1901 г. была пабудавана мураваная мячэць у Мінску. Гэта адна з самых прывабных татарскіх мячэцяў у Беларусі. Паралельна з астатнімі яна зусім іншая: гэта ўжо не сціплае маленькае збудаванне ў традыцыях народнага драўлянага дойлідства, а прадстаўнічы і эфектны мураваны будынак. Яе кампазіцыя адпавядае «Узорнаму праекту на татарскую мячэць», прынятаму ў 1844 г. На гэтым праекце мячэць уяўляе сабой зальнае памяшканне з купалам і мінарэтам з паўночнага боку. У ніжнім ярусе мінарэта знаходзіўся ўваход у мячэць. Гэтая схема вельмі даўняя і ўзыходзіць да першых арабскіх мячэцяў; у той жа час яна супадала са звычайнай для царкоўнай архітэктуры XVIII—XIX стст. кампазіцыяй, дзе званіца размяшчалася над уваходам у храм. Выразнасць гэтай архітэктурнай кампазіцыі ствараласяя праз супастаўленне вертыкалі мінарэта і статычнага купальнага аб'ёму.

Як было прынята ў практыцы расійскага будаўніцтва таго часу, «узорны праект» задаваў толькі планіровачную і кампазіцыйную схему будынка і не абмяжоўваў выбар канкрэтных формаў.

Дэкаратыўнае вырашэнне мінскай мячэці больш выразнае і насычанае, чым астатніх татарскіх мячэцяў у Беларусі: плоскасць сценаў аздоблена рустоўкай, на фасадзе ў падкowападобных завяршэннях увахадаў змешчаны вітражы, у агароджы і балкончыках мінарэта актыўна выкарыстана чыгуннае ліццё. Акрамя таго, як дэкаратыўны сродак выкарыстаны і колер: сцены мячэці пафарбаваны ў вохрысты колер; дах, купал і шатры мінарэта і міхраба — у зялёны, а рустоўка — у белы. Такое спалучэнне колераў пашыранае ў драўляных мячэцях казанскіх татараў.

У мінскай мячэці прысутнічаюць і формы, характэрныя для архітэктуры мусульманскага Усходу: падковападобныя завяршэнні вокнаў і ўваходаў, высокі стройны мінарэт з двума згрaбнымі балкончыкамі. Гэтыя ўсходнія элементы не супярэчаць прынцыпам тагачаснай эклектычнай архітэктуры з яе зваротам да гістарычных стыляў, у тым ліку да архітэктурных формаў Усходу, асабліва пры пабудове мячэцяў.

Яшчэ адна асаблівасць мячэцяў беларускіх татараў — іх планіроўка: унутраная прастора мячэці падзелена на дзве часткі: большую — мужчынскую і меншую — жаночую. Для кожнай часткі быў асобны ўваход. У краінах мусульманскага Усходу такі падзел унутранай прасторы мячэці адсутнічае: па традыцыі жанчыны там моляцца дома. С.Крычыньскі лічыць, што гэтая асаблівасць планіроўкі мячэцяў літоўскіх татараў узыходзіць да старажытных традыцый арганізацыі жылля кіпчакоў з падзелам на мужчынскую і жаночую часткі[10]. Але хутчэй за ўсё гэта было выклікана тым, што татары жылі ў хрысціянскім асяроддзі, дзе, як вядома, жанчыны ходзяць у царкву разам з мужчынамі. У выніку ў літоўскіх татараў атрымалася штосьці сярэдняе паміж мусульманскай і хрысціянскай традыцыямі: жанчыны наведвалі мячэць, але маліліся асобна ад мужчын.

Мячэці буйных прыходаў у беларускіх татараў называліся «джама». Такімі былі мячэці ў Доўбучках, Іўі, Лоўчыцах, Мінску.

Інтэр'еры мячэцяў беларускіх татараў былі вельмі сціплыя і простыя. У іх адбіліся мусульманскія традыцыі (наяўнасць міхраба, мінбара, мухіраў) і патрабаванні ісламу, які адмаўляе магчымасць якога-небудзь паказу Бога і забараняе выявы людзей і жывёлаў у мячэці.

З правага боку ад міхраба размяшчаўся мінбар — узвышэнне накшталт кафедры з прыступкамі і падсенню на слупах. Адсюль падчас намазу (набажэнства) мула чытаў хутбы (малітвы), а таксама зачытваў важныя дакументы, што датычылі грамадскага жыцця. Звычайна мінбар меў 3 ці 4 прыступкі. Мінбар мячэці ў Доўбучках меў 9 прыступак, што сведчыць пра аўтарытэтнасць помніка. Мінбары рабілі з дрэва і аздаблялі разьбой, роспісамі. Уверсе сцяны, што падзяляла памяшканне на мужчынскую і жаночую часткі, рабіўся балкон-галерэйка накшталт царкоўных хораў. Сцены мячэцяў упрыгожвалі-



Мячэць у Навагрудку. 1855 г. Фота пачатку XX ст.



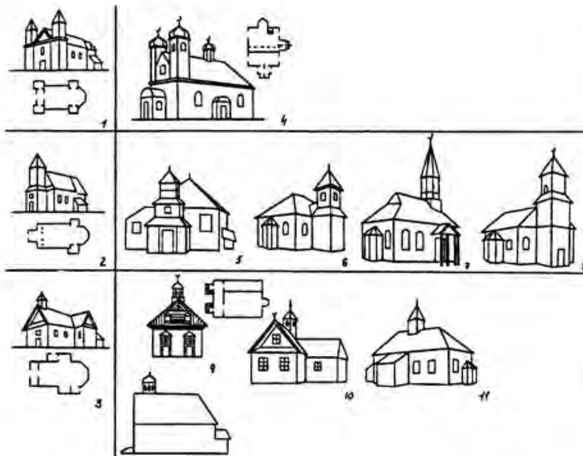
Мячэць у Навагрудку. 1855 г. Фота 1932 г.



Мячэць у Мінску. 1901 г.



Мячэць у Мінску. Фота пачатку XX ст.



Параўнальная табліца кампазіцыйных вырашэнняў беларускіх драўляных цэркваў і татарскіх мячэцяў.
1. Двухвежавы касцёл.
2. Аднавежавы касцёл.
3. Бязвежавы касцёл.
Мячэці:
4. У Крушынянах (1-ая палова XVIII ст. — 2-ая палова XIX ст.);
5. У Міры (1809 г.);
6. У Клецку (1881 г.);
7. У Некрашуньцах (1926 г.);
8. У Ляхавічах (1924–1928 гг.);
9. У Рэйзах (1886 г.);
10. У Мядзелі (1923 г.);
11. У Асмалове (1924–1925 гг.).

ся мухірамі (кілімы з выявамі вядомых мячэцяў, тканіны ці пергамены з радкамі з Карана, імёнамі прарокаў. У XIX ст. шырокае распаўсюджанне набылі мухіры ў тэхніцы літаграфіі). Аздабленне сценаў дапаўнялі ўзятыя ў рамку пад шклом спадчынныя акты на карысць мячэці (тэстаменты), памятныя дошкі ў гонар фундатараў. Так, у навагрудскай мячэці была ўсталявана мармуровая дошка ў гонар Аляксандра Асановіча, на сродкі якога ў 1855 г. была перабудавана мячэць; у мячэці ў Іўі — мармуровая дошка ў гонар Эльвіры Замойскай, на сродкі якой была пабудавана мячэць. Падлога мячэцяў засцілалася зялёнымі ваўнянымі кілімамі.

Будаўнікі і фундатары. Невядома, хто будаваў татарскія мячэці, самі татары ці мясцовыя майстры, але хутчэй за ўсё мясцовыя майстры.

Пра фундатараў вядома крыху больш. Безумоўна, мячэці часта будаваліся з ініцыятвы прыхаджан і іх намаганнямі (Мінск, Асмалова), але часам намаганні прыхаджан падтрымлівалі ўладальнікі земляў, дзе жылі татары (Клецк, Слонім), ці наогул будавалі мячэць на свае сродкі (Іўе); некаторыя мячэці будаваліся на сродкі заможных татараў (Крушыняны, Навагрудак). Вядомы такія фундатары: Аляксандр Асановіч, Якуб Якубоўскі, Ага Юзэфовіч, Ян і Самуэль Кіпачкоўскія, Францішак Пуслоўскі, Радзівілы, Эльвіра Замойская[11].

Вядомы і прафесійны татарскі архітэктар. Гэта — прадстаўнік слаўнага татарскага роду Стэфан Крычыньскі. Ён удзельнічаў у будаўніцтве Саборнай мячэці ў Пецярбургу (1910–1913 гг.), Універсальнага магазіна Гвардзейскага эканамічнага таварыства — буйнейшага гандлёвага будынка Пецярбурга — (1908–1909 і 1911–1913 гг.), паводле яго праекта быў пабудаваны «Дом эміра Бухарскага» ў Пецярбургу (1913 г.)[12].

Такім чынам, у архітэктуры мячэцяў беларускіх татараў спалучаліся тры віды традыцый:

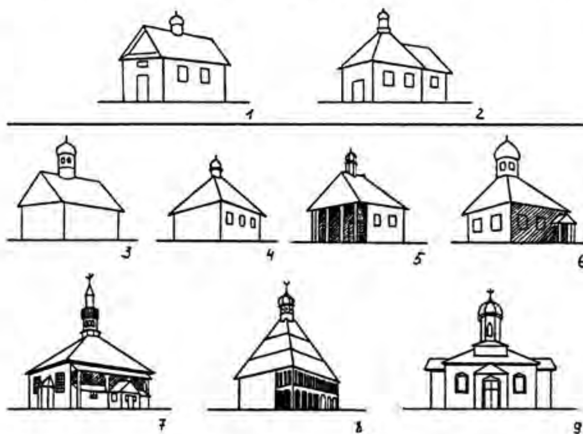
мусульманскія (наяўнасць міхраба, мінбара, мухіраў);

нацыянальныя традыцыі літоўскіх татараў (падзел унутранай прасторы мячэці на мужчынскую і жаночую часткі);

традыцыі беларускага народнага дойлідства, прычым выкарыстоўваліся як формы культавай архітэктуры (праваслаўнай і каталіцкай), так і формы народнага жылля і гаспадарчых пабудоў.



Мячэць у Сарака Татарах.



Параўнальная табліца кампазіцыйных вырашэнняў беларускіх драўляных цэркваў і татарскіх мячэцяў.
1,2. Цэрквы падоўжана-восевай кампазіцыі.
3. Мячэць у Лоўчыцах (1820-ыя — 1840-ыя гг.).
4. Мячэць у Сарака Татарах (1815 г.).
5. Мячэць у Студзянцы (1-ая палова XIX ст.).
6. Мячэць у Багоніках (1900 г.).
7. Мячэць у Іўі (1884 г.).
8. Мячэць у Лукішках (XVIII ст.).
9. Мячэць у Навагрудку (1855 г.).

---

[1] Татараў, якія жывуць на тэрыторыі Беларусі, Летувы і Польшчы, здаўна называюць літоўскімі, бо яны з'явіліся тут у часы, калі назва «Літва» распаўсюджвалася на Вялікае Княства Літоўскае, куды ўваходзілі беларускія і літоўскія землі. Паселішчы татараў у Польшчы з'явіліся ў выніку перасялення татараў з зямель Княства. Таму найбольш гістарычна апраўданы тэрмін «літоўскія татары», але ў літаратуры сустракаюцца і іншыя назвы: «польска-літоўскія татары», «польскія татары». У апошні час узнік тэрмін «заходнія татары», даволі ўдалы, бо ён захоўвае ўяўленне пра адзінства гэтай групы татараў. Тым не менш цяжка пазбегнуць выразу «беларускія татары», бо ў гэтым артыкуле гаворыцца менавіта пра татараў, якія жылі на тэрыторыі Беларусі. Не аддзяляючы іх ад агульнай этнічнай супольнасці, мы абмяжуемся тэрытарыяльнымі рамкамі Беларусі.

[2] Brykowski R. Tatarskie meczety w Rzeczy Pospolitej // Ochrona zabytków. 1988. № 3. S. 154.

[3] Kryczyński S. Tatarzy litewscy. Warszawa, 1938. S. 184.

[4] Мухлинский А. Исследование о происхождении и состоянии литовских татар. Спб., 1857. С. 51.

[5] Нацыянальны гістарычны архіў РБ (у Мінску), ф. 299, воп. 5, спр. 85.

[6] Гришин Я. Польско-литовские татары. Казань, 1959. С. 24, 67.

[7] Brykowski R. Tatarskie meczety w Rzeczy Pospolitej... S. 158–161.

[8] Там сама. S. 160.

[9] Засыпкин Б. Памятники архитектуры крымских татар // Крым. 1927. № 2 (4). С. 129–147.

[10] Kryczyński S. Tatarzy litewscy... S. 191.

[11] Brykowski R. Tatarskie meczety w Rzeczy Pospolitej... S. 161.

[12] Аминов Д. Татары в Санкт-Петербурге. Спб., 1994. С. 20–26.

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ «Песня пра Мінск» на музыку Уладзіміра Алоўнікава і словы Ігнацiя Панкевіча стала афіцыйным гімнам беларускай сталіцы. За гэта прагаласавалі дэпутаты Мінскага гарадскога Савета. У конкурсе на гімн горада ўзялі ўдзел 83 паэты і кампазітары, якія прадставілі 24 закончаныя творы.

✔ 2 красавіка 2002 года ўпершыню адбудзецца ўручэнне прэміі Саюзнай дзяржавы Беларусі і Расіі за творы літаратуры і мастацтва, якія ўносяць вялікі ўклад ва ўмацаванне адносін брацтва, дружбы і ўсебаковага супрацоўніцтва паміж дзяржавамі-ўдзельніцамі Саюзнай дзяржавы. Рашэннем калегіі Міністэрства культуры Беларусі зацверджаны кандыдаты на атрыманне названай прэміі. Гэта — драматург Аляксей Дудараў, харэограф-пастаноўшчык Валянцін Елізар'еў, пісьменнік Іван Шамякін, кінарэжысёр-пастаноўшчык Міхаіл Пташук і кінааператар-пастаноўшчык Уладзімір Барышкоў.

✔ Бялыніцкі райвыканкам (Магілёўская вобл.) заснаваў прэмію і памятны медаль імя выдатнага мастака Вітольда Бялыніцкага-Бірулі. Мяркуецца, што прэмія будзе ўручацца штогод, а адзначацца ёю будуць жыхары раёна за поспехі ў духоўным і эстэтычным выхаванні насельніцтва, асветную дзейнасць, дасягненні ў творчым і грамадскім жыцці.

Узнагароды

✔ За значны ўклад у развіццё і прапаганду беларускай культуры, адраджэнне і захаванне гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі Граматай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь сярод іншых узнагароджана актрыса Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа народная артыстка Беларусі Святлана Акружная.

✔ За шматгадовую плённую працу, значны ўклад у справу адраджэння і захавання культуры Ганаровым знакам Міністэрства культуры Беларусі ўзнагароджана вялікая група дзеячаў мастацтва і культуры краіны. Сярод адзначаных кіраўнік народнага вакальна-харэаграфічнага ансамбля «Свяціца» з Расонскага раёна Валянціна Літвінава, выкладчык Маладзечанскай музычнай вучэльні імя М.К.Агінскага Алена Атрашкевіч, артыст, вядучы майстар сцэны Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра Аляксандр Шароў, дырэктар студыі «Летапіс» кінастудыі «Беларусьфільм» Любоў Баталава, кінарэжысёр студыі «Летапіс» Станіслаў Гайдук, загадчык кафедры праектавання выстаў і рэкламы Беларускай акадэміі мастацтваў Вячаслаў Семянько, артыст аркестра, вядучы майстар сцэны Дзяржаўнага аркестра сімфанічнай і эстраднай музыкі Беларусі Уладзімір Ткачэнка, дырэктар Тэатра-студыі кінаакцёра Ніна Шукан.

Юбілеі

✔ Споўнілася 10 гадоў з дня выхаду ў свет першага нумара газеты «Культура». З гэтай нагоды з віншаваннямі і пажаданнямі да калектыву рэдакцыі звярнуўся прэзідэнт краіны.

Падарункі

✔ Нацыянальная бібліятэка Беларусі атрымала падарунак — сто польскіх партытур, выдадзеных выдавецтвам PWM (Польшча). Акт перадачы суправаджаўся канцэртам сучаснай польскай музыкі ў Камернай зале Белдзяржфілармоніі, у якім бралі ўдзел ансамбль «Класік-Авангард», арганіст А.Мільто і госць з суседняй краіны — кампазітар і кантрабасіст Т.Вялецкі.

Фестывалі

✔ З 12 па 14 кастрычніка ў Гродне прайшоў II Рэспубліканскі фестываль творчай тэатральнай моладзі «Надзея-2001». Гран-пры атрымала антрэпрыза Беларускага фонду развіцця культуры «Больш, чым дождж» у пастаноўцы рэжысёра П.Адамчыкава. Лаўрэатамі (з уручэннем бронзавых статуэтак і грашовых прэмій) сталі: за рэжысуру — Н.Бажава (ТЮГ, «Сястра мая Русалачка») і ўжо названы П.Адамчыкаў; за лепшую жаночую ролю — С.Зелянкоўская (Купалаўскі тэатр, «Чорная панна Нясвіжа»), Н.Саўніцкая (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, «З Парыжам пакончана»), Г.Сцепанец (спектаклі Тэатра «Лялька») і І.Казакевіч (дыпломныя спектаклі Беларускай акадэміі мастацтваў); за лепшыя мужчынскія ролі — А.Малчанаў (Купалаўскі тэатр, «Трыстан і Ізольда»; Беларускі фонд развіцця культуры, «Больш, чым дождж») і І.Дабрук (Гродзенскі тэатр лялек, «Сон у летнюю ноч»). Лаўрэаты былі названы і ў іншых намінацыях.

✔ Беларускія тэатры ўпершыню сталі ўдзельнікамі Міжнароднага фестывалю «Тэатральная канфрантацыя» (Люблін, Польшча, 24–27 кастрычніка). Купалаўцы паказалі «Трыстана і Ізольду», а Брэсцкі абласны тэатр драмы і музыкі — «Саламею Русецкую».

✔ Дзесяцігоддзю тэатральна-канцэртнага аб'яднання «Беларуская капэла» быў прысвечаны XI музычны фестываль «Адраджэнне Беларускай капэлы». На ім былі прадстаўлены адроджаныя творы старажытнай беларускай музыкі, сачыненні С.Манюшкі, М.К.Агінскага і іншых знакамітых беларускіх музыкантаў мінулага, прэм'еры твораў сучасных кампазітараў. Цікавасць выклікаў канцэрт «Званы старой казкі» з вакальных твораў Р.Шумана, І.Брамса, Ф.Шуберта (пераклад на беларускую мову В.Сёмухі) у выкананні «салістаў, якія на працягу дзесяці гадоў фактычна цягнулі воз нацыянальнага музычнага адраджэння» (па словах кіраўніка аб'яднання В.Скарабагатава).

✔ У Маскве прайшоў IV Еўразійскі тэлефорум. У намінацыі «асветніцкае кіно» першы прыз пры-

суджаны стужцы «Мой пачатак», прысвечаная знакамітаму мастаку Марку Шагалу, у аснове якой — аўтабіяграфічная кніга майстра «Маё жыццё». Рэжысёр і аўтар сцэнарыя — мінчанка Надзея Гаркунова, у галоўнай ролі зняўся вядомы айчынны акцёр Віктар Манаеў.

Выстаўкі

✔ З 18 па 31 кастрычніка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі ладзілася выстаўка твораў удзельнікаў VI Нацыянальнага пленэру імя Язэпа Драздовіча. Мастакі з Мінска, Маладзечна, Пінска і іншых куткоў краіны прапанавалі ў экспазіцыю напісанае падчас пленэру. Паказаны таксама работы ўдзельнікаў папярэдніх драздовічаўскіх пленэраў.

✔ «Мара разам з «Пагоняй» — гэта назва выстаўкі ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Яна прысвечана 60-годдзю з дня нараджэння мастака Аляксея Марачкіна і дзесяцігоддзю суполкі мастакоў «Пагоня».

✔ У Дзяржаўным літаратурным музеі Янкі Купалы была разгорнута экспазіцыя вядомага майстра дэкаратыўнага мастацтва габеленшчыцы Ніны Пілюзінай пад назваю «Зямлі і сонцу нізка пакланюся».

✔ Напярэдадні Дня незалежнасці Казахстана ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі была разгорнута невялікая экспазіцыя казахскай графікі. Аўтар 9 паказаных графічных аркушаў — народны мастак Казахстана Яўген Сідоркін, большая частка жыцця якога прайшла на казахскай зямлі.

✔ Дызайнер па прафесіі, сябра фотаклуба «Гродна» Наталля Багдановіч у Гродзенскай галерэі «У майстра» паказала свае фотапейзажы.

✔ З 12 кастрычніка па 4 лістапада ў выставачнай зале Аршанскага этнаграфічнага музея «Млын» праходзіла выстаўка пад назвай «Майстэрства і натхненне...». Экспазіцыя складзена з апошніх паступленняў твораў выяўленчага мастацтва ў фонды музейнага комплексу «Гісторыя і культура Аршаншчыны». Гэта работы як масцовых мастакоў, так і творцаў з розных куткоў Беларусі і замежжа — С.Іванова, Б.Арлова, А.Варанкова, Ю.Крыкава, А.Мартышава, М.Ляўковіча, Ю.Падоліна, П.Раманоўскага.

Уладзімір Кузубаў.

✔ 60-годдзю з дня нараджэння магілёўскага графіка Барыса Пярвунінскіх была прысвечана выстаўка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Яго больш ведаюць як акварэліста, аўтара літаграфій. Апошнім часам мастак захапляецца алоўкавымі малюнкамі і каляровымі эстампамі, станковым жывапісам.

✔ На сваю першую ўласную выстаўку фотаработ «Пачатак» у Гродзенскую галерэю «У майстра» запрасіў малады фотамастак Руслан Хілімончык. Ён паказаў дваццаць адзін партрэт сваіх сучаснікаў.

✔ Рэспубліканская мастацкая галерэя да 80-годдзя з дня нараджэння жывапісца Барыса Няпомняшчага прымеркавала экспазіцыю жывапісных твораў мастака.

✔ Мастакі Гомельшчыны парадавалі прыхільнікаў выяўленчага мастацтва выстаўкаю сваіх твораў у Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Паказаны работы Р.Ландарскага, Д.Алейніка, Ю.Платонава, П.Захарава, А.Сілівончыка, І.Фірцака, П.Лук'янава і інш.

✔ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) прайшла выстаўка пад назваю «Пір». Аўтары паказаных твораў — мастак-жывапісец Раман Кароткін і фотамастак Аляксей Паўлюць.

✔ У кастрычніку — лістападзе ў выставачнай зале Оршы была разгорнута выстаўка фотаработ аршанца Уладзіміра Марцынкевіча «З любоўю да Оршы». Паказаны каля пяцідзесяці работ апошніх гадоў.

Уладзімір Кузубаў.

✔ Да 125-годдзя з дня нараджэння фотамайстра Яна Булгака была прымеркавана выстаўка ягоных здымкаў у Навагрудскім музеі Адама Міцкевіча.

Прэм'еры

✔ 28 кастрычніка на Малой сцэне Купалаўскага тэатра адбыўся першы паказ спектакля «Дом, дзе спяць прыгажуні» па п'есе амерыканскага драматурга Дэвіда Хуана ў пастаноўцы рэжысёра Дзмітрыя Марыніна. Галоўны герой спектакля — вядомы японскі пісьменнік, лаўрэат Нобелеўскай прэміі Ясунары Кавабата. Яго ролю выконваў заслужаны артыст Беларусі Аляксандр Падабед. У пастаноўцы таксама занята актрыса Тамара Пузіноўская. Пастаноўка спектакля ажыццёўлена на сродкі спонсара — гандлёвай маркі «Serge».

✔ У Беларускім рэспубліканскім тэатры юнага гледача прайшла прэм'ера спектакля «Гісторыя кахання Паласатага Ката і сеньярыты Ластаўкі» паводле п'есы Валянціны і Аляксея Ераньковых, якую яны стварылі па аўтабіяграфічнаму апавяданню Жоржы Амаду. Гэтым спектаклем у тэатры адкрылася эксперыментальная сцэна.

✔ Прэм'ерай манаоперы «Адзінокі птах», прысвечанай жыццю і творчасці Адама Міцкевіча, пачаўся сезон у Тэатры аднаго акцёра «Зніч». Музыку напісаў Алег Залётнеў, а ў галоўных ролях выступілі заслужаны артыст Беларусі Міхаіл Жылюк і лаўрэат міжнародных конкурсаў Андрэй Марозаў.

Экран

✔ З 15 па 23 кастрычніка ў сталічным кінатэатры «Перамога» прайшла праграма «Сінема-99: пяць фільмаў з Францыі», падрыхтаваная аддзелам культуры Пасольства Францыі ў Беларусі і асацыяцыяй «Кінаклуб». Былі паказаны сацыяльныя камедыі «Карнавал» (рэж. Т.Вінсент), «Аніякіх скандалаў!» (Б.Жако), псіхалагічная драма «Падарожжы» (Э.Фінкель), эксцэнтрычная камедыя «Хуліганкі» (С.Мейнар) і аднайменная экранізацыя кнігі М.Вінклера «Хвароба Закса» (М.Дэвіль).

Канцэрты

✔ 8 кастрычніка ў Белдзяржфілармоніі адбыўся канцэрт традыцыйнай японскай музыкі, які стаў сапраўдным падарункам для аматараў музычнай культуры неўрапейскіх краін. Выступалі папулярныя ў сваёй краіне музыканты — Міэка Міязакі (выканаўца на кота) і Сэйзан Мацуда (сякухаці). Выпускнікі Такійскага універсітэта мастацтва і музыкі, яны часта гастралююць па розных краінах свету і выконваюць не толькі японскую класіку, але і джаз, творы сучасных айчынных і замежных кампазітараў, уласныя творы. Музыканты іграюць

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Dzmitry Padbiarezski. **" 'The Bazaar' Is Ten Years Old"** (p. 2).

This year the 'Slavonic Bazaar in Vitebsk' International Art Festival celebrated its anniversary. The history of the Festival began ten years ago, and since then it has existed in the hope of changes for the better and fear for its future existence at all. In the final analysis, over the past ten years nothing has changed in principle conceptually: with few exceptions, it has been and remains pretentious. The anniversary only emphasized this again.

Larysa Lysienka. **"The Katkows Are an Artistic Dynasty"** (p. 7).

Before the anniversaries of Siarhey Katkow and his daughter Sviatlana, an exhibition of their paintings was opened at the National Polatsk Historical and Cultural Museum Reserve.

"The Belarusian Opera Is Conquering Europe" (p. 10).

The success of the Belarusian Opera's summer tour of Switzerland and Germany, invitations to musical festivals and further tours testify to European recognition. This claim is made by Siarhey Kartes, artistic director and manager of the Republic's National Opera, who corroborates his words with excerpts from reviews of the performances shown.

Volha Niachai. **"The Earthly Path and the Film Images of Mikhail Yakzhen"** (p. 12).

This year, two of Mikhail Yakzhen's documentaries were awarded prizes at film festivals — "The Golden Vitiaz" 10th International Film Festival of Slavonic and Orthodox Nations and the "Orthodox Religion On TV" International Seminar Festival. Among the master's plans is filming the short story *"The Boat of Disillusionment"* by Uladzimir Karatkievich, a classic of Belarusian literature.

Tattsiana Mushynskaya. **"About 'The Sleeping Beauty' — and Not Only"** (p. 16).

In late June, at the close of the theatrical season, the Belarus Ballet Theatre showed its latest production *"The Sleeping Beauty"* by P.Chaikovsky. This performance continues the line in the Theatre's repertoire represented by such classical and most spectacular shows as *"Corsair"*, *"Raimonda"*, *"Esmeralda"*.

Mikhas Tsybulski. **"Uladzimir Volnaw's Installations"** (p. 20).

This artist's creative work is largely in tune with the mosaic-and-quotation-like consciousness of a postmodernist artist. However, in spite of the wide range of creative ventures, techniques, topics and images, his artistic personality appears integral enough.

Dziyana Stelmakh. **"Karaliova Is a Queen"** (p. 23).

At the end of the past century, Katsiaryna Karaliova celebrated her glorious anniversary. She is one of the first actors of the Belarus Young People's Theatre. She came to the Theatre in 1955...

Zhanna Niekrashevich. **"Sganarel in the Sarmatian Image"** (p. 25).

Princess Franciszka Ursula Radziwill, who is the founder of the court theatre in Niasvizh, began her activities as a dramatist around 1746. In 1748 she turned to J.Moliere's comedies. The publication is dedicated to the 250th anniversary of the production of J.Moliere's *"Le Medecin malgre lui"* adapted by Franciszka Radziwill.

Sviatlana Manko-Radkievich. **"The Symbol of Our Stamina"** (p. 28).

The article is based on the graduation project defended this year at the Belarusian Academy of Arts, which deals with the image of Rogneda (?—1000) in graphic art, painting and sculpture.

Iryna Karanewskaya. **"Manual Crafts Discontinued By History"** (p. 34).

During the 16th—19th centuries the Belarusian lands saw the emergence, development and decline of the manufactory production of fancy fabrics. Some of them were real masterpieces of the textile craft and securely went down into the history of the applied and decorative arts of Belarus and its neighboring countries: Poland, Lithuania, Ukraine and Russia.

Yawhen Sakhuta. **"Metal, Fire and Skilful Hands"** (p. 37).

The tradition of the Republican festival contests of traditional crafts was not broken this year either. The "Dudutki" Museum of Material Culture became the venue of the "Golden Hoof" First Republican Festival Contest of Smithery.

Natallia Biarnadskaya. **"The 'Saroki' of Mahiliow"** (p. 40).

Last year, on the initiative of the "Circle of Friends" Mahiliow public association and the V.Bialynitski-Birulia Mahiliow Art Museum, was organized the exhibition "Saroki" (Forty 'Magpies') — "Sviatlana Adamovich and Her Pupils". More than forty students of the local cultural school and their teacher displayed their works in the genre of 'vytsinanka' (patterns cut out of paper).

Raald Ramanaw. **"Unexpected Obviousness"** (p. 42).

The most famous work of the Belarusian architect Vasil Yarmolin was the restoration of St George's Cathedral in Yuryev-Polsky. Many well known Russian scholars of art wrote about it, as well as many foreign specialists. They were not unanimous in their opinions.

Krtystyna Lavysh. **"Tartar Mosques in Belarus"** (p. 47).

For six centuries now the Tartars have been living on the territory of Belarus. During this period, they have created here a distinct culture, which combines the Tartar traditions proper with Muslim and Belarusian ones. This is manifested both in religious and everyday life, as well as in the architecture of the mosques.

* * *

The issue carries *"Artistic Life News"* for the past months and pages of the artistic calendar of Belarus for December.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 19.11.2001. Фармат 60x90 $^{1}/_{8}$. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 716. Зак. 2863.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

на традыцыйных японскіх інструментах: сякухаці (прадольная бамбукавая флейта) і кота (інструмент з сямейства цытр, знешне і па гучанню крыху нагадвае беларускія цымбалы). У першым аддзяленні прагучалі старажытныя фальклорныя і аўтарскія творы XVII–XVIII стагоддзяў, у другім — творы японскіх кампазітараў мінулага стагоддзя і апрацоўкі сусветнай класікі: «Варыяцыі Гольдберга» І.С.Баха, «Летнія дні» Д.Гершвіна, «Танец з шаблямі» А.Хачатурана. Міэка Міязакі парадавала публіку і прыгожымі спевамі.

Алена Барысюк.

Народная творчасць

✔ У Брэсце ў рамках IV Усебеларускага фестывалю нацыянальных культур прайшла выстаўка народнай творчасці пад назваю «Матывы сяброўства».

✔ У галерэі Пражскага (Чэхія) выдавецтва «Млада фронта» прайшла традыцыйная штогадовая выстаўка дзіцячай мастацкай творчасці. Прадстаўлены работы юных мастакоў з больш як 50 краін свету, у тым ліку і Беларусі.

Выданні

✔ Выйшаў з друку другі нумар ілюстраванага выдання Беларускага саюза дызайнераў «PROдизайн». Ён быў прымеркаваны да выстаўкі італьянскага дызайну — гістарычнай калекцыі «Залаты цыркуль».

✔ 17 кастрычніка ў продажы з'явілася кніга «Художественная культура Витебска с древности до 1917 года», якая выйшла ў выдавецтве «Беларуская энцыклапедыя». Аўтары — доктар гістарычных навук прафесар Аркадзь Русецкі і мастацтвазнаўца Юрый Русецкі. Наклад выдання 3 тысячы асобнікаў.

Старонкі календара: снежань 2001

2

115 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Якаўлевіча Равенскага** (1886–1953), беларускага кампазітара.

3

50 гадоў з дня нараджэння **Івана Дзямідавіча Кліменкі**, беларускага жывапісца.

4

90 гадоў з дня нараджэння **Ісаака Аронавіча Давідовіча** (1911–1993), беларускага мастака,

80 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Піліпавіча Клікушына**, беларускага графіка.

5

90 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Аляксеевіча Рыбальчанкі**, беларускага балетмайстра, дзеяча самадзейнага мастацтва, народнага артыста Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Сямёнавіча Мурахвера**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

8

75 гадоў з дня нараджэння **Раісы Васільеўны Асіпенкі**, беларускай спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

9

70 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Барысавіча Токарава**, рускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

17

Дзень беларускага кіно.

90 гадоў з дня нараджэння **Іосіфа Львовіча Дорскага** (1911–1964), беларускага тэатральнага дзеяча і драматурга, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

18

90 гадоў з дня нараджэння **Алеся (Аляксандра Аляксандравіча) Есакова** (1911–1985), беларускага крытыка і тэатразнаўцы.

19

105 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Сіманькова** (1896–1983), беларускага майстра-ганчара,

80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Сцяпанавіча Палянкова**, беларускага жывапісца,

60 гадоў з дня нараджэння **Азата Нікагосавіча Тарасяна**, беларускага скульптара,

50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Фёдаравіча Образава**, беларускага мастака-акварэліста.

20

90 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Навумавіча Амітона** (1911–1969), беларускага скрыпача, педагога, заслужанага артыста Беларусі, прафесара,

60 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Сяргеевіча Клімянкова**, беларускага жывапісца.

21

95 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Анатольеўны Дзядок** (1906–1974), беларускага скульптара,

80 гадоў з дня нараджэння **Івана Іванавіча Пешкура** (1921–1980), беларускага мастака тэатра, жывапісца.

23

50 гадоў з дня нараджэння **Алы Іванаўны Непачаловіч**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

25

65 гадоў з дня нараджэння **Лілії Міхайлаўны Давідовіч**, беларускай актрысы, народнай артысткі Беларусі.

27

90 гадоў з дня нараджэння **Якава Георгіевіча Буракова** (1911–1987), беларускага акцёра, заслужанага работніка культуры Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Юрася Аляксандравіча Карачуна** (1931–1997), беларускага мастака і мастацтвазнаўцы, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

28

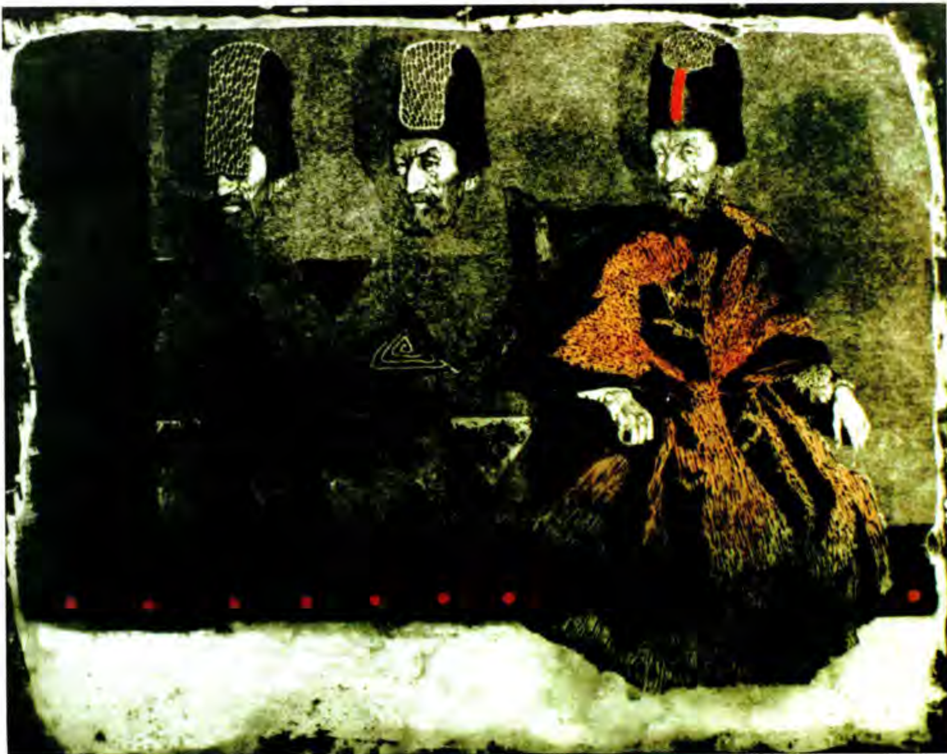
95 гадоў з дня нараджэння **Ісідара Германавіча Бары** (1906–1944), беларускага харавога дырыжора і педагога,

95 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Ільіча Радзівонава**, рускага акцёра, народнага артыста Расіі, у 1957–1976 гг. працаваў у Магілёўскім абласным драматычным тэатры.

30

195 гадоў з дня нараджэння **Юльяна Карчэўскага** (1806–1833), жывапісца, творчасць якога звязана з мастацкім жыццём Беларусі.





Юрый Якавенка. Сфінкс. Афорт, мецца-тынта, 1996. 10,5x13,5.

Юрый Якавенка. З серыі «Архіпелаг». Афорт, сухая іголка, фратаж, 1995. 49x62.

Індэкс 74958

11’2001



МАСТАЦТВА



Святлана Каткова. Стварэнне свету. Акварэль, 1999.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2001. № 11. 1–56.